

Kleid und Verkleidung

Untersuchungen zum Verkleidungsmotiv
unter besonderer Berücksichtigung
der altfranzösischen Literatur

Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich

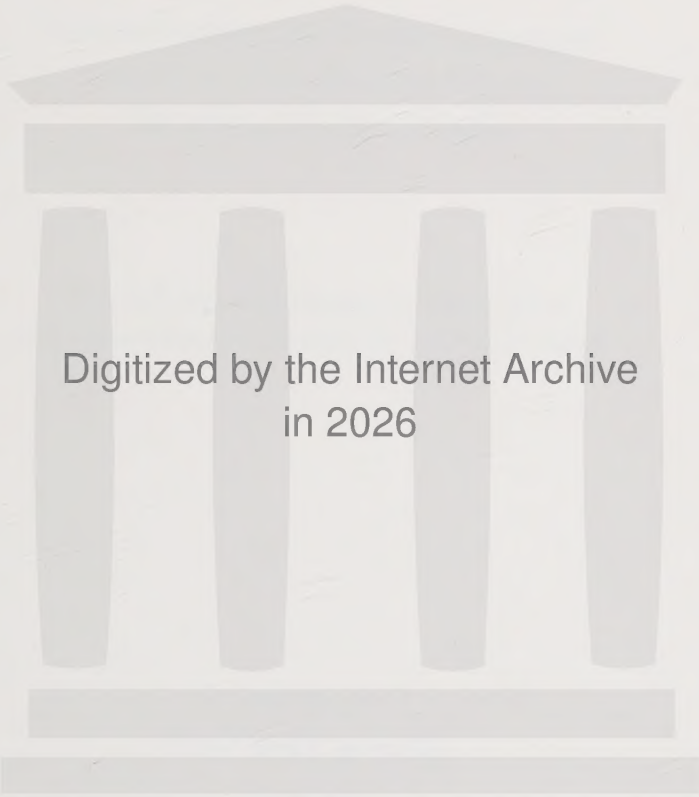
vorgelegt von

VINCENT LUNIN

von Zürich

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. R. R. Bezzola

1954



Digitized by the Internet Archive
in 2026

Kleid und Verkleidung

Untersuchungen zum Verkleidungsmotiv
unter besonderer Berücksichtigung
der altfranzösischen Literatur

Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich

vorgelegt von

VINCENT LUNIN

von Zürich

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. R. R. Bezzola



Diese Abhandlung ist als Band VII der Studiorum Romanicorum Collectio
Turicensis im Francke Verlag, Bern, erschienen.

Alle Rechte vorbehalten

Druck: M. Maier, Schlieren-Zürich
Printed in Switzerland

*Dii, revera qui potestis
In figuram novae vestis
Transmutare veterem.*

Lied der Schneider, XIII. Jh.¹

INHALTSVERZEICHNIS

I. KAPITEL

Ueber die allgemeine Bedeutung der Verkleidung

I. Die Problemstellung	1
II. Kleid und Umwelt	2
a) Die materielle Funktion des Kleides	3
b) Das Kleid und die sozialen Gruppen	3
1. Das Kleid in der Kirche des 5. Jahrhunderts	4
2. Das Kleid bei Pascal und Rousseau	5
3. Der Gleichheitsgedanke und das Kleid	6
4. Das Kleid im 20. Jahrhundert	6
c) Kleid und Spiel	7
d) Kleid und Scham	10
1. Die Exegese der Kleidermetaphorik bei den Kirchenvätern	10
III. Zur ikonographischen und literarischen Travestie	12
IV. Die psychologische Fragestellung	16
A. Der innere Aspekt	17
a) Die verschiedenen Stufen der Äußerung	17
b) Die Anpassungszeiten	18
B. Der äußere Aspekt	18
a) Pascals »nauftragé-roi«	18
b) Das Selbst und die Rolle	19
c) Die Welt als Bühne	20

II. KAPITEL

Die literarische Bedeutung des Motivs

I. Die Verkleidung und das Wesen der Dichtung	22
II. Die Definition des Verkleidungsmotivs	23
1. Die Identität der Person	24
2. Die Fiktion des Bezuges	24
3. Der Kleidwechsel	24
III. Die verwandten Motive	24
a) Das Incognito-Motiv	25
b) Das Substitutionsmotiv	25
c) Das Doppelungsmotiv	26
d) Das Verkleidungsmotiv	26
e) Das Verwandlungsmotiv	27
f) Das Transfigurationsmotiv	28
IV. Die Verkleidung und die Begegnung	29
a) Die liebende Begegnung	30
b) Das soziale Zusammentreffen	31
c) Die historische Frage der Begegnung	32

V. Die Verkleidungsstufen	32
a) Die tatsächliche Verkleidung	
1. Die eigentliche Verkleidung	
2. Die uneigentliche Verkleidung	
b) Die imaginative Verkleidung	
c) Die bewußte und die unbewußte Verkleidung	
d) Die Frage der Entwicklung des Motivs	35
VI. Die Verkleidung und die Ordnungen	36
a) Die Verkleidung in der räumlichen Ordnung	36
b) Die Verkleidung und die allgemeinen Ordnungen	37
c) Die zeitlichen Phasen der Verkleidung	38
1. Das Getrenntsein	38
2. Die fiktive Begegnung	39
3. Die Wiedererkennung	39
VII. Das Gelingen der Verkleidung	40
VIII. Verkleidung und Verwandlung	41

III. KAPITEL

Die Gestaltung des Motivs in der Erzählung

I. Motivanalyse altfranzösischer Erzählungen	43
A. Die Nichtbegegnung	44
B. Die Begegnung	47
a) Die Werbung	48
1. Das Vertumnusmotiv	49
2. Die Verkleidungs- und Verwandlungsflucht	51
3. »Flamenca«	52
4. »Joufrois«	55
5. »Jehan de Paris«	61
b) Die Bewährungsprobe	66
1. Die Heimkehr des Odysseus	67
2. Die »Folie Tristan d'Oxford«	71
3. »Aucassin et Nicolette«	76
4. Andere Rückkehrerzählungen	79
a) Jean de Condé's »Blanc Chevalier«	79
b) XXVI. Novelle der »Cent Nouvelles Nouvelles«	82
5. Unvollkommene Verwendung des Motivs	84
a) »Le roi Flore et la belle Jehanne«	84
b) »Li dis dou Chevalier a le mance«	85
C. Die Verkleidung und die Transfiguration	87
II. Analyse des Motivs in Beispielen aus modernen Erzählungen	90
a) Stendhals »Le Rouge et le Noir«	91
b) Der Bovarysme	95
c) »Malte Laurids Brigge«	96
d) Pirandellos »Enrico IV«	98
e) Huxley's »Two or Three Graces«	99
f) »Le temps retrouvé« (Proust)	101
III. Zusammenfassung	105
Anmerkungen	108
Bibliographie	120

Über die allgemeine Bedeutung der Verkleidung

Die Verkleidung ist eine mehrschichtig gelagerte Erscheinung, die mit großen und komplexen kultur- und zivilisationsgeschichtlichen Problemen verflochten ist. Unabsehbar scheint ihr Reichtum, wenn man sich die einzelnen Problemgruppen in der Vielgestaltigkeit ihrer Schichten vor Augen hält: von der Göttererscheinung, der magischen Vermummung, dem abergläubischen Kleidertausch bis zu den Travestien¹ der Mode.

In diesem Kapitel sollen einige wesentliche Momente aus den Gesamtzusammenhängen der Kultur aufgezeichnet werden. Aus ihnen ergibt sich ein Hintergrund für den literarischen Aspekt.

I. Die Problemstellung

Die mit der Verkleidung verbundenen Fragen können am besten von einer Analyse des Wortes Verkleidung her aufgerollt werden. Diese Art des Vorgehens ist nur im Sinne einer Erläuterung gedacht, ohne tiefere methodische Bedeutung.

Die ersten Assoziationen, die sich mit dem Wort *V e r k l e i d u n g* verbinden, sind: Maskerade und Theater. Diese Spielseite, die sich bei einer ersten Betrachtung stark in den Vordergrund drängt, geht rasch verloren, ja verschwindet ganz, wenn man den Akzent auf die Vorsilbe des Wortes (*V e r k l e i d u n g*) legt. Dieses Praefix kann zunächst neutral sein, wie es in ‚verändern‘ neutral ist. Man ist *v e r - k l e i d e t*, wie man *b e k l e i d e t* ist. Betont man das ‚*v e r -*‘ stärker, so tritt uns aus dem Wort eine Spannung entgegen. Es hebt sich deutlich gegen das *B e k l e i d e t*sein ab. Man trennt deutlich zwei Zustände,

den Zustand des Gekleidetseins vom Zustand des Verkleidetseins, aber auch zwei Tätigkeiten, das Kleiden vom Verkleiden. Bei einer intensiven Betonung der Vorsilbe gibt das Wort schließlich eine Kennzeichnungsmöglichkeit für jenen Zustand, in dem der Mensch nur noch Kleid ist, her. Dann ist der Mensch ganz durch das von ihm getragene Kleid bestimmt. Das Kleid, der soziale Rang und die Konvention berauben ihn seiner Freiheit.

Neben diesen verschiedenen Bezugsstufen von Grundwort und Präfix lassen sich aus der Wortanalyse noch zwei weitere, wichtige Einsichten gewinnen: erstens, daß wir einen Ausgangspunkt zur Beurteilung des Veränderungsgrades haben müssen; zweitens, daß je nach dem Beurteilungsstandpunkt der Veränderungsgrad verschieden sein wird, mit andern Worten, daß eine Norm mit ihrem Ausgangspunkt festgelegt werden muß. Diesen Ausgangspunkt müssen wir beim Kleid suchen. Nur vom Wesen des Kleides aus können die Grundzüge der Verkleidung verstanden werden. Wo die jeweilige Grenze zwischen Bekleidung und Verkleidung zu ziehen ist, wird je nach dem Betrachter schwanken.

Als erstes ist die Frage nach dem Sinn der Kleidung zu stellen. Die verschiedenen Antworten werden gleichzeitig die Unterlagen für die verschiedenen Hypothesen über die Bedeutung der Verkleidung hergeben.

II. Das Kleid und die Umwelt

Das Kleid ist jener Gegenstand der materiellen Kultur, der am unmittelbarsten zwischen dem Menschen und seiner Umwelt steht. Es ist deshalb besonders geeignet, den Doppelbezug des Menschen zu dem ihn Umgebenden zu kennzeichnen, der gleichzeitig Furcht und Liebe, Scheu und Begierde ist. Das Fremde umgibt ihn als Bedrohung, aber auch als Verheißung, als Träger potentieller Mächte der Vernichtung, aber auch als Raum möglicher Verwirklichung. Das Kleid steht dazwischen. Es wird bald mehr zum Menschen gehören, bald mehr das Fremde kennzeichnen, ohne sich aber je ganz vom inneren Bezug zum Menschen zu lösen¹.

Die Formen der Anpassung und der Ablehnung können in vier verschiedenen Richtungen verfolgt werden:¹

- a. die Kleidung als Schutz (Klima, Arbeitstechnik); vorwiegend mit einem materiellen Zweck verbunden;
- b. als Kennzeichnung im Rahmen der sozialen Umwelt;
- c. verbunden mit einem Spiel- und Schmuckbedürfnis;
- d. verbunden mit der Scham.

a) Die materielle Funktion des Kleides

Daß eine enge Beziehung zwischen Kleid und Zweck besteht, ist offensichtlich, sei es von den klimatischen oder den arbeitstechnischen Bedingungen her gesehen. Die zunehmende Anpassungsfähigkeit an die äußeren Bedingungen zeichnet sich sehr klar in der Entwicklung der modernen Spezialkleidungen ab (Piloten-, Taucherkleidung usw.). Hinter dem Zweck treten die übrigen Bedeutungen des Kleides zurück. Der Mensch will immer weiter ins Fremde hineingelangen. Ueber die Bedeutung des Kleides ist damit wenig ausgesagt.

Auch das Klima kann nicht als entscheidender Faktor angesprochen werden. Viele andere Momente spielen gleichzeitig mit in der Entstehung des Kleides; die Rationalität des Kleides, seine Zweckanpassung ist sekundär. Eine Korrelation zwischen Kleid und Zweck ist zwar eindeutig vorhanden, aber es kann aus ihr keine bestimmte Funktion gewonnen werden.

Zu dieser Art des Kleidtragens gibt es keine Verkleidung; es gibt nur Grade der Anpassung, die nach historischen und geographischen Entsprechungskriterien Schwankungen unterworfen sind. Die Nichtangepaßtheit findet in diesem Rahmen keine Erklärung.

b) Das Kleid und die sozialen Gruppen

Zwischen der Rationalität des rein funktionell bestimmten Kleides und der ‚Zweck-losigkeit‘ des Kleides im Spiel ist eine Entstehungshypothese aus der Sphäre des Sozialen einzuschieben. Das Kleid ist eine Spiegelung der sozialen Schichtung² und gleichzeitig eine Kennzeichnung einer bestimmten Stufe in der persönlichen Entwicklung oder eines Verhältnisses innerhalb des Sozialen (Initiation,

Hochzeit; Adoption, Freilassung; Investitur, Ordination usw.¹⁾. Das Kleid oder Teile von ihm grenzen die verschiedenen Schichten und Stufen gegeneinander ab. So löst sich die Gruppe von der Gruppe, der Stamm vom Stamm, die Klasse von der Klasse, die Nationalität von der Nationalität und innerhalb dieser Einheiten zeigen sich weitere mehr oder weniger ausgeprägte Differenzierungen und Ordnungen.

Diese Phänomene hängen mit der Notwendigkeit zusammen, daß eine mögliche Ordnung durch eine Kennzeichnung geschaffen werden muß. Erst mit ihr entsteht aus der einförmigen Vielzahl durch die Abgrenzung die Vielfalt im Rahmen einer möglichen Ordnung.

Jede Sonderbildung im Sozialen zeichnet sich durch bestimmte Freiheiten und Verpflichtungen aus. Dem, der ihr angehört, wird ein Zeichen seiner Zugehörigkeit gegeben. Als Träger dieses Zeichens, das ein Kleid sein kann, wird er auch von außen in seiner Zugehörigkeit erkannt. Man hat sich gewöhnt, in jedem Bezugskreis eine Entsprechung zwischen dem Träger eines Zeichens und seiner Funktion, seiner Würde usw. anzunehmen.

Hier liegen die Voraussetzungen für Verkleidungen klar zutage:

Erstens: Durch die Annahme eines falschen Zeichens wird man zum Angehörigen einer andern Gruppe oder wird zum mindesten für einen solchen gehalten. Die Entsprechung ist aufgehoben.

Zweitens: Wird die Lücke zwischen dem Träger einer Funktion und seinen Fähigkeiten allzu groß — d.h. größer als die der menschlichen Unzulänglichkeit — so öffnet sich der Raum für Verkleidungen.

Damit ist das Problem dessen, was man die soziale Verkleidung nennen könnte, umrissen. Zu seiner Erläuterung seien einige historische Beispiele angeführt:

1. Wie klar die katholische Kirche die Gefahr der sozialen Travestie erkannt hat, möge ein Brief des Papstes Coelestinus I. (1. Viertel des 5. Jahrhunderts) an die Bischöfe der Provinzen von Vienne und Narbonne belegen². Das Schreiben richtet sich wahrscheinlich gegen Honorat, einen früheren Abt von Lérins, der den Bischofssitz von Arles übernommen hatte, ohne, wie es den bisherigen Gebräuchen entsprach, sein Mönchsgewand abzulegen. Es scheint bis zu

diesem Jahrhundert keine besonderen Priestergewänder gegeben zu haben. Der Papst schreibt:

»Discernendi a plebe caeteribus sumus doctrina non veste; conversatione, non habitu; mentis puritate, non cultu. Nam si studere incipiamus novitati, traditum nobis a patribus ordinem calcabimus, ut locum supervacius superstitionibus faciamus... Nec imponendum eorum est oculos, sed mentibus infundenda praecepta sunt.«¹

Welcher Art das Gewand Honorats und seines Nachfolgers Hilarius waren, wissen wir nicht genau, wahrscheinlich eine Art Mantel (*pallium*) und ein Gürtel. Die Priesterkleidung wird aber mehr und mehr »Mode«. Der päpstliche Brief ist wirkungslos geblieben.

2. Die Kirche ist dem, was dann Pascal den »*auguste appareil*« genannt hat, nicht entgangen. Pascal äußert sich zu dieser Tendenz, die in jeder Vergesellschaftung liegt, wie folgt:

»Nos magistrats ont bien connu ce mystère (wie wichtig der äußere Anschein ist). Leurs robes rouges, leurs hermines, dont ils s'emmailotent en chats fourrés, les palais où ils jugent, les fleurs de lis, tout cet auguste appareil était fort nécessaire; et si les médecins n'avaient des soutanes et des mules, et que les docteurs n'eussent des bonnets carrés et des robes trop amples de quatre parties, jamais ils n'auraient dupé le monde qui ne peut résister à cette montre si authentique.«²

Wären die Magistraten im Besitz wirklichen Wissens und nicht erfüllt von Scheinwissenschaft, so brauchten sie diesen Pomp gar nicht. Für Pascal sind einzig der König und die Krieger nicht verkleidet. Sie brauchen den äußeren Anschein nicht, sie haben die Macht: »*Ils n'ont pas l'habit seulement, ils ont la force.*«³ Die andern Würdenträger im Staat sind nur Stellvertreter der Macht. Das Kleid, das sie tragen, ist nur Trug. Die gegründete Macht und die damit einmal eingesetzte Verfassung wird durch die »*imagination*« des Volkes gehalten, d. h. von der Einbildung von der Macht der Andern. Sie ist die Ursache dessen, daß die Untertanen die Großen respektieren.⁴ Die Ausstrahlung der königlichen Macht ist so groß, daß, wenn der Herrscher ohne seinen Hof erscheint, man ihn von einem solchen umgeben denkt, weil man die Gewohnheit hat, ihn sich so vorzustellen. Dieser Raum, der auch durch die »*imagination*« um ihn herum geschaffen wird, gibt ihm den auf der sozialen Ebene nötigen Abstand.

Die soziale Ordnung wird im 17. Jahrhundert im allgemeinen noch anerkannt; noch grüßt man den Adeligen ehrerbietig. Im Hintergrund macht sich aber der im Naturrecht verankerte Gleichheitsbegriff breit. »Votre âme et votre corps sont d'eux-mêmes indifférents à l'état de batelier ou à celui de duc; il n'y a nul lien naturel que les attache à une condition plutôt qu'à une autre.«¹ Von platonisch-stoischem Gedankengut einerseits, von christlichem andererseits herkommend, wird sich der Gleichheitsbegriff, mit angelsächsischem Gedankengut und Rechtsdenken bereichert, langsam in weitere Kreise drängen.

Wie sich dieser Gedanke im 18. Jahrhundert auswirkt, sei mit einer Stelle aus Rousseaus »*Emile*« illustriert, die in diesem Verkleidungs- und Travestiejahrhundert auf einen modernen Kleidungszug hinweist:

»Le clinquant de la parure et incommode à mille égards. Pour garder parmi les hommes toute liberté possible, je voudrais être mis de manière que dans tous les rangs je parusse à ma place et qu'on ne me distinguât dans aucun; que, sans affectation, sans changements sur ma personne, je fusse peuple à la guinguette et bonne compagnie au Palais royal. Par là plus maître de ma conduite, je mettrais toujours à ma portée les plaisirs de tous les états.«²

Es ist die säkularisierte Form des mönchischen Gedankens, in einem ärmlichen Hanfrock neben dem reichen Mann im kostbaren Pelzmantel stehen zu können, ohne sich zu schämen. Was von jeher eine Form der Weltüberwindung und Weltabwendung war, ist hier Maßhaltung in der Innerweltlichkeit, um mehr und besser genießen zu können.

3. Ein für die letzten 150 Jahre bestimmender Zug setzt hier ein: die Tendenz zum Ausgleich und damit auch z.T. zur Nivellierung wird kräftiger.³ In ihrer extremen Durchführung ist Rousseaus Forderung nur in einer klassenlosen Gesellschaft möglich, wo jeder den ihm zukommenden Rang durch seine Fähigkeiten erlangen kann und daher keiner äußeren Auszeichnung bedarf. Es muß hinzugefügt werden, daß bei Rousseau die Aussage mehr im Sinne eines individuellen Erziehungszieles eines asozialen oder zum mindesten eines der Gesellschaft seiner Zeit entfremdeten Menschen aufzufassen ist, denn als Losungswort eines Revolutionärs.

In die gleiche Linie gehört das von Goethe empfundene Gleichheitsgefühl in »Dichtung und Wahrheit« (I/4):

»Das Familienleben eines jeden Handwerkers, das Gestalt und Farbe von der Beschäftigung erhielt, war gleichfalls der Gegenstand meiner stillen Aufmerksamkeit, und so entwickelte, so bestärkte sich in mir das Gefühl der Gleichheit, wo nicht aller Menschen, doch aller menschlichen Zustände, indem mir das nackte Dasein als die Hauptbedingung, das übrige als gleichgültig und zufällig erschien.«

Im neunzehnten Jahrhundert gelangten diese bisher mehr geistesgeschichtlich wichtigen Gedanken zu einer ungeheuren Verbreitung ihres Wirkungsfeldes in den großen Ausgleichsbestrebungen, die sich sozialgeschichtlich mit dem Eintritt der Massen in die Geschichte, wirtschaftsgeschichtlich mit der industriellen Revolution und der damit einsetzenden Vermassung der Gegenstände, wissenschaftsgeschichtlich mit dem Umbruch in den medizinischen Wissenschaften und im Hintergrund mit den amerikanischen und französischen Freiheitserklärungen, manifestierten. Dieser Ausgleich erstreckt sich nicht nur auf die Klassen, sondern durch die Emanzipation der Frau auch auf die Geschlechter, durch den Menschenrechtsgedanken auch auf die Rassen. Damit fallen wiederum viele Travestien: Viele Kreise, die früher für den Einzelnen geschlossen waren, die durch die »*imagination*« travestiert wurden, öffnen sich. Der Einzelne erhält ein neues und umfassenderes Bild des ihm bisher Unbekannten. Trotzdem bleiben viele Travestien bestehen in Form von nur zum kleinsten Teil der Wirklichkeit entsprechenden Gemeinvorstellungen (der »Indianer«, der »Chinesen«, der »Schweizer Hirte«), »*topoi*« in der populären Literatur und in den Kinderbüchern. Alle diese Austausch- und Kontaktbestrebungen führen wahrscheinlich nur selten zu einer besseren Kenntnis des Fremden in seiner Eigentlichkeit. Meistens wird das Fremde vom Bekannten her erschlossen, und damit in seinem Wesen überdeckt.

4. Die Mobilität der Moderne gibt immer mehr Menschen die Möglichkeit, verschiedene Leben zu führen, die Kleider oft zu wechseln. Eine traditionelle, zum Teil durch das Kleid gekennzeichnete Gebundenheit des Einzelnen an die Gruppe, den Stand, die Klasse, die Nation, usf. ist in Auflösung begriffen. Dies hat eine Anonymi-

sierung, eine Verwischung der sozialen Merkmale zur Folge; die Nüchternheit in der männlichen Kleidung, welche sich gleichzeitig durchsetzt, scheint vorwiegend durch das neue Arbeitsethos bedingt zu sein.¹

Nicht nur die Kleidung, auch die Gestik, das, was Mauß² als »*technique des corps*« bezeichnet hat, erfährt eine entscheidende Wandlung. Durch das Auftreten der Maschinenarbeit sind säkulare Bewegungstraditionen, die für das Auftreten und das Verhalten prägend wirken mußten, aufgelöst. Die größere Bewegungsfreiheit geht mit einer Vereinheitlichung der Bewegungsarten, aber auch mit einer Entfremdung von der »Materie«, einer Loslösung vom Gegenstand — er bietet nicht mehr wechselnde Widerstände — einher.

Im zwanzigsten Jahrhundert wird das Kleid immer mehr rein funktionell. Das Bewusstsein, daß das Kleid ein Kleid der Sünde sein könnte, das Bewusstsein des Kleides als Zeichen des spielenden Menschen, das Bewusstsein des Kleides als Zeichen einer bestimmten sozialen Ordnung und Tradition fehlt weitgehend.

Man hat eine neue Maske aufgesetzt; »*le visage masqué de la bonne boue des usines, pleine de scories de métal*« — wie es im futuristischen Manifest Marinettis³ aus dem Jahre 1909 heißt. Es wird eine Kampfansage in die Welt geschmettert, die alles Hergebrachte im Taumel einer ziellosen Schnelligkeitsbesessenheit zu zerstören droht. Im Kreise Marinettis wurden verschiedene spezielle Manifeste veröffentlicht, auch ein von Giacomo Balla verfasstes über das moderne Kleid: die Kleider sollen dynamisch, mehr noch, sie sollen dynamisierend (»*agilisants*«), farbig, wenig dauerhaft und von stets neuen Formen sein.

Der Mensch sucht ganz Leistung und ganz Handlung zu werden. Das Imaginäre soll ausgemerzt werden. Bindend bleibt nur der Maßstab der Umgestaltung der Wirklichkeit.

c) Kleid und Spiel

Erst eine religionspsychologisch fundierte Entwicklungsgeschichte der Kultur wird archäologisch, ethnographisch und folkloristisch vorliegendes Material in große Komplexe einlagern können. Wir

müssen uns mit einer Reihe von Feststellungen begnügen: in den meisten Stadien der Kultur treten bei Spiel, Fest, Ritus und Kultus, in den höheren Schichten mit dem sakralen und profanen Theater verbunden, Verkleidungen auf. Wo liegen religiöse, wo magische Phänomene vor? Wo wird nur gespielt?

Von den Ahnenfeiern, bei denen ein Einbruch aus der Unterwelt mimisch dargestellt wurde, den Erntefeiern, wo die Pflanzenwerdung nachgestaltet wurde, den magischen Jagdzeremonien, wo durch Menschen Tiere verkörpert wurden, in den Lizenzperioden, »den babylonischen Sakäen, den griechischen Kronien und Dionysosfesten, in den römischen Saturnalia und den nordischen Julfesten«¹, den Maskeraden, dem Fastnachtstreiben, dem Karneval, den historischen Umzügen und Festen, überall treten Verkleidungen auf.

Die einzige große Linie scheint der progressive Zerfall der Verbundenheit des Kleides mit dem Träger zu sein. Die Integrationsformen mit all dem, was den Menschen übersteigt oder umgibt (Götter, Dämonen, Tiere, Pflanzen, usw.) sind weitgehend von historisch-darstellenden Formen überlagert worden.

Ein Bezug hat kulturell gesehen eine bedeutende Rolle beibehalten: das Spiel. Da alle »großen und ursprünglichen Betätigungen des menschlichen Zusammenlebens von Spiel durchwoben« sind, geht es weit über das Soziale hinaus.² Für die Entwicklung des Kleides, der Mode, der Konventionen, usw., der Kultur im allgemeinen ist es von kaum absehbarer Bedeutung, daß neben der Welt der Notwendigkeit eine Spielwelt, eine Welt der Fiktion besteht, eine Welt, die scheinbar aus Nichtigkeit und Ueberflüssigkeit aufgebaut ist. Wenn sich die eine im Mechanischen und im Zweckgerichtetsein erschöpft, so droht der andern, durch ihre Loslösung von allen kausalen und finalen Bindungen, das Entschweben im Unwirklichen. Die eine Welt ist notwendiger Pol zur andern.

Diese zwei Sphären, die Sphäre des wirkenden Menschen und die Sphäre, in der der Mensch sich von »fremden Kräften« bestimmen lässt, waren ursprünglich nicht getrennt. Durch die Verbundenheit der Spielwelt mit der Religion war der Hintergrund für das übrige Leben gegeben.

Wie viel das Schmuckelement zur Entwicklung der Kleidung beigetragen hat, muß, da es auf dem Hintergrund der Spielwelt und der sozialen Bezüge steht, von sekundärem Interesse bleiben.

d) Kleid und Scham

Obschon die moderne Ethnologie dem Element der Scham für die Entstehung des Kleides keine primäre Bedeutung beizumessen geneigt ist¹, scheint uns ihre Bedeutung, zum mindesten im Rahmen der europäischen Kultur, so groß zu sein, daß man ihr diesen Rang nicht streitig machen kann.

Die Interpretation des Kleides und seines Ursprunges, die vom biblischen Sündenfallmythos her gegeben werden kann, ist die gerundetste, vollständigste.² Durch den damit geprägten metaphysischen Schambegriff erhält man einen geschlossenen Gesamthintergrund.

Der Bibeltext ist mit Gleichnissen und Metaphern durchsetzt, die meistens nicht nur bloße Analogien im logischen Sinne sind, sondern Entsprechungen, die für die Verschmolzenheit von Bild und Idee, für die Wesenseinheit im Seinsgrund zeugen.

Das Kleid, die Gewänder, die Stoffe gehören zu den körper nächsten Gegenständen. Aus dieser Lebens- und Erlebnishöhe versteht sich die Wichtigkeit und Eindringlichkeit der Symbolik des Kleides.

Es sind insbesondere zwei Bibelstellen, von denen aus die Interpretation der Kirchenväter³ angesetzt hat: die Vertreibung aus dem Paradies und die Schilderung vom Räuberüberfall auf den Reisenden von Jericho (Lk. X, 30—1). Diese Beraubung ist in der christlichen Antike in folgendem Sinne kommentiert worden: »der Mensch ist, wenn er von übernatürlichen Gaben entblößt wird, *tamquam spoliatus a nudo*:« die Gaben sind ihm also wie ein Gewand beigelegt. Ohne sie steht er in der Blöße seiner eigentlichen Natur da. Dieses Bild des Kleides, für das was Gott der menschlichen Natur beigelegt hat, das »superadditum«, ist bis in die moderne Gnadenlehre erhalten geblieben.

Das andere Bild läßt das Kleid des Menschen zum Zeichen seines Gefallenseins, seiner Verlassenheit, seiner Sünde werden:

Im Paradies trug er das Kleid der übernatürlichen Gerechtigkeit und Unschuld. Es war kein Gewand im stofflichen Sinn; die göttliche Glorie hüllte seine Blöße in Nichtnacktheit.¹

Mit dem Sturz wird sich der Mensch seiner Nacktheit bewußt. Er öffnet die Augen, er wird erkennend. Dem Leib, der zur Essenz des Menschen gehört, wird ein Körper beigelegt, der den Namen eines verderblichen und auswechselbaren Kleides verdient. Das Kleid der Sünde ist ein Bild für diesen Wandel.

Die Exegese der Genesisstelle, wo Gottvater Adam und Eva die Tierhäute gibt (I,21), lautet bei den Kirchenvätern²: Der Mensch ist seiner Reinheit verlustig gegangen. Wenn er seine Gott-Ebenbildlichkeit wieder finden will, muß er die »tunica« des Lasters abwerfen, sich vom Schmutz, der ihn umhüllt, reinwaschen. Nur so kann er sich in seiner ursprünglichen Blöße wieder finden. Reinheit und Vollendung entsprechen sich.

Die Geschichte des Menschen ist fortan eine doppelte: die Geschichte der Ueberwindung seiner Scham und die Geschichte des Greifens nach der Frucht der Erkenntnis. Wie sehr er sich nun auch bemühen mag, sein Gefallensein zu verbergen, das Kleid als solches bleibt ein Zeichen seiner Verwegenheit.

Das Verhältnis des Menschen zum Kleid kann in einem vertieften Sinn verstanden werden: das Kleid macht den Menschen aus.³

Wenn das Bild der »tunicae« zu überwiegen scheint, so nicht zuletzt, weil es dem hellenistischen Schema des Abstiegs der Seele durch die Himmelssphären entsprach. Je tiefer die Seele fällt, desto größer und dichter wird die sie umschließende irdische Materie. Dieser Formulierung haftet ein Beigeschmack von dualistischer Spiritualität und pantheistischen Mystizismus an. Deshalb wurde versucht (als sie von den Kirchenvätern in die orthodoxe Theologie übernommen wurde), ihr das Gegenbild eines Gewandes von Reinheit, Licht und Glorie entgegenzustellen.

In der christlichen Tradition liegen zwei Auslegungen des Kleides vor: das Kleid als Zeichen der Gnade in Erinnerung an das himmlische Gewand der göttlichen Glorie und das Kleid als Zeichen der Sünde, des Abfalls, des Aufstandes wider Gott. Ein Kleid gemahnt stets an das andere. Jeder Wechsel ist mit der Hoffnung der Befrei-

ung von einem und der Erlangung des andern, jenseitigen Gewandes verbunden.

Eine tiefe Wurzel der Verkleidung ist hier aufgedeckt. Der Mensch ist weder Engel im Zeichen des Paradieses noch Tier im Fell, Zeichen seines Falles. Nie ganz in einem Kleid gekleidet, trägt er stets das Zeichen seiner Doppelnatur mit sich. Da er nie weiß, welcher Welt er angehört — und deshalb in einem »Zwischen« stehen bleibt, ist er in einem theologischen Sinn verkleidet.

Wir haben in kurzen Zügen vier verschiedene Hypothesen über die Entstehung des Kleides berührt. Keine, weder die rein funktionelle, noch die soziale oder die Spiel- (Schmuck-) theorie ergibt einen festen Grund. Ja selbst die christlich-theologische Interpretation muß, was außereuropäische Entwicklungen anbelangt, als ungenügend betrachtet werden. Es müßten die Kleidermythen im Zusammenhang mit den großen Kulturkreisen untersucht werden, die sie geschaffen haben. Der Schambegriff müßte möglichst differenziert werden.

III. Zur ikonographischen und literarischen Travestie

Neben diesen großen kulturgeschichtlichen Perspektiven steht ein weiteres geistesgeschichtliches Problem, das in die Fragestellung der Verkleidung hineinspielt: die *historische Travestie*, von der die ikonographische und die literarische zu sondern sind.¹ Wenn auf primitiven Kulturstufen der Bezug zur Umwelt (Götter, Natur) in Verkleidungen erlebt wird, so verschiebt sich der Akzent der Bezüge auf höheren Kulturstufen auf die vorhergehenden Perioden des Kulturkreises (das Zeitlich-Ferne) und auf die fremden Länder (das Räumlich-Ferne).

Nur die Problemstellung soll skizziert werden:

Die mittelalterlichen Miniaturen und Skulpturen und auch eine Reihe von literarischen Texten zeigen mit Eindeutigkeit, daß die Bibelgestalten, die Heiligen, die Menschen und Götter der Antike, alle Menschen aus fremden Ländern in Travestieformen in das Mittelalter hineingezogen worden sind. Dem Fremden wird der Stempel

der eigenen Zeit aufgedrückt; die eigene Schau entscheidet. Die »Unfähigkeit der Erfassung einer andern Wirklichkeit« wird zum Zeugnis selbständiger Gestaltungskraft und eines Willens zur Selbstbehauptung, zum eigenen Sehen. Das Fremde wird in einem gewissen Sinne einverleibt; denn ein Bemühen um das Verständnis seines Wesens will man nicht kennen.

Die historische Travestie nimmt sich erst von der folgenden Zeit her als eine solche aus: Wenn Aristoteles im Stein der Kathedrale von Chartres in der Kleidung und im äußeren Ansehen eines mittelalterlichen Schreibers gemeißelt wird, so ist es, in der Zeit gesehen, Aristoteles, am strengen Maßstab des Historismus gemessen, der mittelalterliche Aristoteles, ein travestierter Aristoteles. Es ist ein Zeugnis für die Lebendigkeit des Bezuges zur Vergangenheit, sofern sie nicht schon durch das Allegorische an Kraft eingebüßt hat. Die Vergangenheit ist nie Vergangenheit schlechthin, sondern immer nur transponierte Vergangenheit. Diese Transpositionen können mit Travestien verbunden sein. Wie weit diese Travestien einfach auf einer Unkenntnis der plastischen Vorbilder der Antike beruhen, ist nicht leicht zu entscheiden; denn im Mittelalter war mindestens ebenso viel von der Antike »vorhanden« als später. Sez nec wirft in einer Arbeit über die ikonographischen Traditionen des Humanismus und der Renaissance die Frage auf: »Pourquoi parle-t-on communément de la ‚mort des Dieux‘ à la fin du monde antique et de leur ‚résurrection‘ à l’aube de la renaissance italienne? C’est que précisément, de leur image le contenu subsistait seul: L’enveloppe, la forme classique avait disparu; ils l’avaient peu à peu dépouillée pour revêtir des déguisements barbares, qui les rendaient méconnaissables.«¹

Zur Darlegung des literarischen Aspektes sei ein Beispiel aus dem Alexanderzyklus des frühen XII. Jahrhunderts gewählt. »Alexandre est représenté surtout comme un type exemplaire d’une vertu, la largesse que le moyen âge a exaltée presque à l’égal de la prouesse: il est le roi magnifique, prodigue envers ses barons, ‚large donneur‘. Il est ainsi travesti, sans souci de la différence des temps en seigneur féodal, par un jeu d’anachronismes qui reparaitra dans tous les autres romans imités de l’antiquité et que c’est un contresens d’imputer, comme on le fait souvent à l’ignorance et à la naïveté. Ce sont bien

plutôt de spirituels procédés de transpositions auxquels les excellents latinistes qui rimèrent ces romans recouraient à très bon escient.«¹

Wie bewußt diese Aktualisierungen auch immer vollzogen worden sein mögen, so ist darauf hinzuweisen: 1. daß sie überhaupt so vollzogen worden sind. Seit der Romantik, der letzten mythenschöpfenden Zeit, aktualisiert man historisierend. 2. daß damit die Wichtigkeit der Gegenwart, der gegenwärtigen Zeit, hervorgehoben ist.— Die Vergangenheit wird mit in die »Vorzeit« zum letzten Gericht, mit in die Ewigkeit hineingenommen, sie wird bleibende Gegenwart vor der Endzeit. Die Vergangenheit ist unmittelbar gegenwärtig und nicht nur durch die »objektive« Distanz der historischen Analyse von neuem entfremdet.²

Diese Dokumente werden vom modernen Standpunkt zu doppelten Dokumenten: sie belegen das Verhältnis einer bestimmten Epoche zur Vergangenheit und sind gleichzeitig Zeugnisse der einzelnen Zeitabschnitte.

So erfährt jede Epoche ihre Selbstbestimmung zum Teil durch Travestien, und sie wird durch die jeweiligen Travestien, die sie durch die folgenden Zeiten erfährt, immer wieder neu bestimmt.

Solche Travestien zeichnen nicht nur einzelne Zeiträume und ihr Verhältnis zur Vergangenheit aus, sondern auch die Vorbilder der Einzelnen. Unzählig sind die Fürsten und Könige, aber auch von Hochgestellten anderer Stände von der Renaissance bis ins 18. Jahrhundert, welche im antiken Götterhimmel oder Heroenkreis die Wahl ihrer Idealbilder getroffen haben.

Die Königin Elisabeth hat sich als Diana, Ludwig XIV. als Apoll oder Endymion, die Frauen seines Hofes als Juno, Thetis, Hebe oder Ariadne, als Najaden porträtieren lassen.³ Weil diese hohen Adelligen dem Bild, das sie als Ideal vor Augen hatten, so fern blieben, haben diese Bilder nicht selten den Beigeschmack des Lächerlichen. Erstrebtes und Dargestelltes klafften auseinander. »Dieses Drapieren im Faltenwurf der Antike blieb ein blosses Spiel.«⁴

Mit dem 18. Jahrhundert beginnt sich mehr und mehr die Abschwächung des Gegensatzes zwischen Idealbild und Wirklichkeit durchzusetzen. Die Entkleidung der Helden durch den Rationalismus zerstört das Bild der heroischen Menschen. Eine der zahlreichen

Folgen ist die Verinnerlichung und Verpsychologisierung der Darstellungen der Großen. Diese Ernüchterung ist hauptsächlich von Amerika und England hergekommen; es sind jene Strömungen, die dem Menschen die Gewißheit verliehen haben zu wissen, wer er sei. Seine Vorbilder werden unmittelbarer.¹

Die Aufklärung hat andere Travestien geschaffen wie z.B. die des guten Wilden², das Winkelmannsche Griechenland usf. Selbst das aufgeklärte Frankreich hat die europäische Literatur seiner Zeit, die englischen, italienischen und deutschen Autoren nach französischem Geschmack »umgekleidet«, durch die Streichung alles dessen, was ihm nicht entsprach.³

Schon die in der Vorromantik anklingenden Themata: Arkadien, der Mythos von der fernen Insel, die Umwertung im Urteil über das Mittelalter, werden von der Romantik wieder aufgenommen werden.

Mit dem Historismus und dem Positivismus verschiebt sich die Frage um ein Erhebliches; d. h. man weiß, daß man travestiert, aber auch, daß die Travestie als solche nicht zu umgehen ist. Sie bleibt bestehen.

Für die Entravestierung von Phantasievorstellungen hat die Photographie ebensoviel beigetragen, wie sie anderseits Möglichkeiten für neue Travestievorstellungen geschaffen hat.

Im Zusammenhang mit der progressiv um sich greifenden Ernüchterung, wäre historisch und soziologisch die Frage nach dem Aufkommen der großen Shows und Revuen, der Ausweitung des Ballets usf., der ganzen Vergnügungsindustrie und ihrer Verkleidungen zu stellen. Hier hat der Bezug des Kleides zum Träger jede Tiefe verloren, die Wirkung des Kleides ist oft ganz verebbt; die literarischen Beispiele zeigen, daß es zur gleichen Zeit auch sehr intensive Erlebnisformen des Kleides gibt.

Zusammenfassend könnte man sagen, daß die Travestie eine notwendige Form der Integration des zeitlich und räumlich Fremden in den Raum der Gegenwart ist. Das Fremde kann nur langsam aus seinen Verfälschungen, die als solche auch als Möglichkeiten seines Wesen angenommen werden müssen, herausgelöst werden.

Eine besondere Untersuchung hätte zu zeigen, wie die Einverleibung des vorbildhaft Fremden in den primitiven Kulturstufen auf

die Götter und Ahnen gerichtet war, und wie die Vorbilder sich immer mehr konkretisiert haben, indem sie sich historischen Gestalten und Zeiten zuwandten. In der Moderne zeigt sich recht deutlich die Uebernahme der Vorbilder aus der unmittelbaren Umwelt der geistigen und materiellen Kultur.¹

IV. Die psychologische Fragestellung

Das Problem der Verkleidung wäre unvollständig umrissen, wollte man die mit ihm verknüpften psychologischen Fragen ganz beiseite lassen.

Neben allen bisher skizzierten Verkleidungsarten — es wurde hauptsächlich auf die Verkleidung als äußeres Phänomen hingewiesen — gibt es eine Form der Verkleidung, die man eine innere nennen könnte. Sie unterscheidet sich von den bisher besprochenen Arten der Verkleidung dadurch, daß ihre Beziehung zum Kleid nur eine indirekte ist: d. h. die innern Ver- und Umstellungen können zum Ausgangspunkt für äußere Verkleidungen werden. Diese inneren Vorgänge sind oft in Metaphern aus der Sphäre des Kleides gefaßt (»seine Gedanken verhüllen«, einen Wunsch in ... kleiden« usf.) Auf die Frage, wie weit es sinnvoll ist, »Innen« und »Außen« zu trennen, kann hier nicht eingegangen werden.

Es ist schon auf diese Zwischenstellung des Kleides hingewiesen worden. Sie muß hier nochmals eingehender beleuchtet werden:

Das Kleid gehört zur Person, es ist ein Teil von ihr.² Zugleich ist es aber auch alles, was von außen an den Menschen herangetragen wird, das Soziale, die Mode, die Konventionen usf. Es sind also im Kleid zwei Elemente da, das Eigene und das Fremde mit ihren Nebenformen, dem eigenen Fremden und dem fremden Eigenen, jenen Formen, von denen man nicht recht weiß, ob sie zu uns selbst gehören oder nicht. Es besteht ein geheimnisvolles Wechselspiel zwischen dem Kleid und dem Menschen, in dem es oft dunkel bleibt, was das Bestimmende ist, der Träger oder das Getragene.

Das Problem der Verkleidung könnte auch von der Frage nach dem Maß her aufgeworfen werden. Sich-Kleiden ist ein Sich-in-an-

gemessene-Kleider-Hüllen; mit der Unangemessenheit des Gewandes beginnt die Verkleidung. Dieses Unangemessensein des Kleides kann eine innere Situation spiegeln; als Beispiel sei eine Shakespeare'sche Metapher angeführt, welche sich auf Macbeth und seinen neuen Titel bezieht: »now does he feel his title / Hang loose about him, like a giant robe / Upon a dwarfish thief« (V/2).

A. Der innere Aspekt

a) Die verschiedenen Stufen der Aeufßerung

Betrachtet man die Frage von innen her, so kann man verschiedene Stufen unterscheiden:

1. Die Vorbildsetzung: Das Streben des Menschen nach dem, was er sein könnte, oder nach dem, was ihn glauben lässt, er müsse sich für ein bestimmtes normativ geprägtes Sosein verpflichten, kann mit Verkleidungen verbunden sein. Der Träger nimmt »Haltungen« (habitus) an, die nicht oder noch nicht die seinen, d.h. wesensverbundene sind. Sowohl in der gestaltenden oder verunstaltenden Vorbildsetzung, als auch in der fördernden oder hemmenden normativen Selbstprägung ist die Gefahr der Travestien groß. Je äußerlicher die Uebernahme, je verpflichtender die Forderungen des Vorbildes in einem negativen Sinn wirken, desto eher können Verkleidungen entstehen.

2. In den bloßen Wunschformen ist die Bindung viel lockerer. Sie sind in ihrer Verwirklichung keine inneren Notwendigkeiten. Deshalb können sie auch da, wo sie zu Travestien werden, leicht wieder auf ihre unwirkliche Wunschstufe rückgängig gemacht werden.

3. Im reinen Spielbedürfnis findet eine stärkere Lockerung der Bindung an das Eigene statt. Das Kleid im Spiel ist stark von Zufallselementen durchsetzt. Ein »beliebiges« Kleid kann aufgenommen und wieder abgelegt werden.

Für alle Stufen gilt, daß je vollständiger der Anpassungsprozeß sich vollzieht, desto stärker neigt die Verkleidung zu ihrer Selbstaufhebung. Je mehr die Verkleidung in die Ganzheit der Person aufgenommen wird, desto mehr wird sie zum Kleid:

Vom Kleid aus gesehen könnte man sagen: der Einzelne ist dort wirklich er selbst, wo alle Verkleidungen im Kleid aufgehoben sind.

b) Die Anpassungszeiten

Mit jedem neuen Kleid öffnet sich ein Spielraum für das Neue und Fremde und damit auch für Verkleidungen. Die Verkleidung beginnt mit dem Ueberstimmtwerden des Eigenen des Menschen durch das Fremde und Neue. Beim Einen gehört viel dazu, bis er verkleidet erscheint, d.h. er trägt die Möglichkeit, viele Personen zu sein, in sich, beim Andern wenig, weil ihm nur ein sehr enger Spielraum zur Verfügung steht.

Ebenso kann die Anpassungszeit sehr verschieden lang sein. Der durch Erbschaft plötzlich reichgewordene Handlanger wird sich höchstens als »nouveau riche« gebärden können, der Schauspieler in der gleichen Lage wird sich rasch in seine neue Lage einleben können.

Bei den wesensverbundenen Verkleidungen ist die Spanne zwischen dem Alten und dem Neuen klein. Ihr Tragen erstreckt sich aber auf Wochen, Monate, Jahre.

Ist die Spanne groß und langandauernd, so gehen die Verkleidungen in pathologische Formen über: die kleinbürgerliche Dame, die sich als spanische Fürstin gebärdet, der junge Abbé als Marquise, usf.

Bei allen spielbezogenen äußerlichen Verkleidungen ist das Entscheidende, daß die Zeit, in dem sie getragen werden, begrenzt ist. Die Spanne zwischen dem Eigenen und dem Fremden kann sehr verschieden groß sein, d.h. unüberbrückbar groß oder auch gleich null: vom Schauspieler, der auf der Bühne den »barman«, den er tagsüber »ist«, darstellt bis zum Dorfhirten, der in einem Passionsspiel Jesus Christus verkörpert.¹

B. Der äußere Aspekt

a) Pascals »naufrage roi«

Neben diesem inneren Aspekt der Travestie, gibt es den äußeren. Wir sind auf ihn im Zusammenhang mit der Pascal'schen »*imagination*« gestoßen. Wie beide einander entgegenstreben können, sei an Hand einer Geschichte, die Pascal im ersten »*Discours sur la condition des Grands*«² erzählt, gezeigt:

»Un homme est jeté par la tempête dans une île inconnue, dont les habitants étaient en peine de trouver leur roi, qui s'était perdu; et,

ayant beaucoup de ressemblance de corps et de visage avec ce roi, il est pris pour lui, et reconnu en cette qualité par tout le peuple. D'abord il ne savait quel parti prendre; mais il se résolut enfin de se prêter à sa bonne fortune. Il reçut tous les respects qu'on lui voulut rendre, et il se laissa traiter de roi.

Mais, comme il ne pouvait oublier sa condition naturelle, il songeait en même temps qu'il recevait ces respects, qu'il n'était pas ce roi que ce peuple cherchait, et que ce royaume ne lui appartenait pas. Ainsi il avait une double pensée: L'une par laquelle il agissait en roi, l'autre par laquelle il reconnaissait son état véritable, et que ce n'était que le hasard qui l'avait mis en place où il était. Il cachait cette dernière pensée, et il découvrait l'autre. C'était par la première qu'il traitait avec le peuple, et par la dernière qu'il traitait avec soi-même.»

Ein großer Mensch ist durch Zufall König geworden. Zufall der Umstände: der Sturm, das herrscherlose Land, die äußere Aehnlichkeit des Schiffsbrüchigen mit dem früheren König. Er wird zum König für die, die in ihm einen König haben wollen. Er weiß, daß er nicht dieser König ist; aber durch seine »*grandeur naturelle*« und das Bewußtsein, das er von dieser Stellung hat, weiß er auch, daß er den König spielen muß. Als König trägt er ein usurpiertes Kleid, das ihm von den Andern umgelegt worden ist. Er ist ein Mensch des Kleides geworden, innerlich aber lebt er frei von ihm.

b) Das »Selbst« und die Rolle

Ob man hier von Verkleidung sprechen will, wird vom Gesichtspunkt des Beobachters abhängen. — Sobald sich philosophisch individualistische Bestrebungen bemerkbar machen, sieht der Beobachter (Plato, Stoiker, Plotin usw.) im Wesen der sozialen Bezüge eine große Aehnlichkeit mit dem Theater. Diese Stellungnahme schließt die Gefahr in sich, daß die Notwendigkeit, die in den sozialen Bezügen liegt, die Notwendigkeit, daß der Mensch die Rolle, die er übernommen hat, spielen muß, übersehen wird. Die Zurückhaltung des Weisen, welcher ein »*nosce te ipsum*« vom Einzelnen fordert, und jede äußere Kennzeichnung einer Stellung als Verkleidung bezeichnet — denn für ihn kann der wirklich Reiche auf die Zurschaustellung seiner geistigen und materiellen Güter verzichten — birgt die Gefahr in sich, zu einer vollkommenen Weltabgewandtheit zu

führen. Aus dieser Haltung erwächst nicht zuletzt eine Aenderungs- ja Zivilisationsfeindlichkeit; denn wozu dienen all diese Gewänder aus Seide und Pelzwerk, wenn nicht zur Befriedigung der Eitelkeit, des Ehrgeizes und der Kennzeichnung der falschen Macht, alles Ziele, die eines edlen Menschen nicht würdig sind. Der Weise erstrebt die Wahrung des Einfachsten; er verneint die Notwendigkeit der äußeren Differenzierung. Diese Haltung bedeutet aber eine Hemmung des zivilisatorischen Fortschrittes.

Die ganze Frage könnte nochmals in einer tieferen Schicht aufgeworfen werden: Einerseits kann ein Teil der Selbstäußerungen mit Verkleidungen verbunden sein und andererseits werden Verkleidungen von den Andern an die Person herangetragen. Es ist die Konfrontation zweier Masken, die von innen her nach außen gezeigte und die von außen aufgeprägte.

Wo bleibt das Selbst? »Si on m'aime pour mon jugement, pour ma mémoire, m'aime-t-on moi? Car je puis perdre ces qualités sans me perdre moi-même. Où est donc ce moi, s'il n'est ni dans le corps ni dans l'âme? et comment aimer le corps ou l'âme, sinon pour ces qualités, qui ne sont point ce qui fait le moi, puisqu'elles sont périssables? Car aimerait-on la substance de l'âme d'une personne abstraitemment, et quelques qualités qui y fussent? Cela ce peut, et serait injuste. On n'aime donc jamais personne, mais seulement les qualités.«¹

Romano Guardini kommentiert in seinem Buch über Pascal: »Hier taucht die Maske an zentraler Stelle des Daseins auf, im Selbst selber. Das, was das Gegenteil der Maske scheint, was ich selber bin und worauf ich zurückgreife, wenn ich das suche, was ich nicht trage oder bedeute, sondern eigentlich und wirklich bin — das ist selbst Maske! Und was steht dahinter? Die Unfasslichkeit der zerstörten ersten Natur!«²

»Qu'on ne se moque donc plus de ceux qui se font honorer pour des charges et offices, car on n'aime personne que pour des qualités empruntées.«³

c) Die Welt als Bühne

Aus diesem innersten Erleben heraus ist zu allen Zeiten die Gesellschaft mit einer »Bühne«, die Aufgabe des Einzelnen mit einer

»Rolle« verglichen worden. Erst wo ein innerer Bezug zwischen den Menschen da ist, kann dieses »Bühnenmäßige« fallen. Dort, wo eine Begegnung stattfindet.

Daß das Leben eine Maskerade sei, ist ein Gefühl, das uns zum erstenmal in Platos »Philebos« und in den »Gesetzen« entgegentritt¹; sofern man nicht Heraklit — in der Deutung Nietzsches, daß für ihn die Welt ein Spiel des Zeus gewesen sei — den Vorrang geben will.² Durch die ganze europäische Geistes-tradition wird das Bild des Menschen als Spielzeug Gottes in der Tragödie und Komödie des Lebens kräftig und scharf umrissen bleiben.

Bei Epiktet hat es folgende Form:

»Merke; du hast eine Rolle zu spielen in einem Schauspiel, das der Direktor bestimmt. Du mußt sie spielen, ob das Stück lang oder kurz ist. Gibt er dir die Rolle eines Bettlers, so mußt du diese, dem Charakter der Rolle entsprechend, durchführen; ebenso, wenn du einen Krüppel, einen Herrscher oder einen Philister spielen sollst. Deine Aufgabe ist einzig und allein, die zugeteilte Rolle gut durchzuführen; die Rolle auszuwählen, steht nicht bei dir.«³

Bewußt seine Rolle spielen können heißt auch von ihr frei sein. Das was die Maske nicht zeigt, ist das Entscheidende. Man muß zu einer Haltung gelangen, die das Aeüßere als Aeüßeres sieht, frei von ästhetisierendem Auskosten.

In Erasmus »Lob der Narrheit« findet es sich z.B. mit einer Drohung an die Spielverderber wieder: »Wer im Spiel des Lebens dem Andern die Maske abreißt, wird hinausgeworfen«. Das Leben der Sterblichen ist eine Komödie, wo jeder mit einer andern Maske auftritt und seine Rolle spielen muß.⁴

Die Verkleidung entsteht aus einer Forderung des Sozialen. Die Menschen müssen aneinander vorbeikommen können. Daß sich die Menschen nie wirklich begegnen, ist eine ein leises Grauen erweckende Vorstellung. Der Einzelne bleibt unter seiner Maske allein. »Wir sind so gewohnt, uns zu verkleiden, daß wir uns schließlich auch uns selbst gegenüber verkleiden.«⁵ Und aus diesen Verkleidungen gelangt man nicht heraus, »parce que nous faisons toujours passer avant la besogne intérieure que nous avons à faire le rôle apparent que nous jouons.«^{6 7}

II. KAPITEL

Die literarische Bedeutung des Motivs

Es sind besonders die im letzten Abschnitt des vorhergehenden Kapitels angedeuteten psychologischen und philosophischen Probleme, welche die literarische Bedeutung des Motivs unterbauen.

Die soziale Bedeutung des Kleides, bzw. die soziale Travestie ergibt keinen breiten, literarisch fruchtbaren Boden. Die reichen Formen, die in der politischen Literatur auftreten, können hier nicht berücksichtigt werden.

Das Spielelement erweist sich literarisch als weitgehend deskriptiv ausgewertet. Die Verkleidungen an Festen und Umzügen usf. werden im allgemeinen nur für den Hintergrund der Handlung eingesetzt. Sie haben nur wenig eigene Dynamik; es muß aber beigefügt werden, daß in jeder Verkleidung ein spielhaftes Element, sofern es sich um bewußte Verkleidungen handelt, mithineinklingt.

I. Die Verkleidung und das Wesen der Dichtung

Erst vom Wesen der Dichtung her wird die literarische Tragweite des Motivs verständlich: Dichtung kann dort entstehen, wo ein inneres Bezogen- oder Getrenntsein, ein Gelangen oder ein Nichtgelangen zu Etwas durch die Sprache zur Darstellung kommt. Die Dichtung spricht durch die Sprache von den primären Bezügen des Menschen zu Gott, der Menschen untereinander, des Menschen zur Natur. Sie kann von einem Gewinnen, einem Verlorengehen und einem Wiedergewonnenwerden sprechen. Dort, wo die Bezüge zerrissen sind, dort wo sie besonders stark leben, wächst der Wert ihrer Darstellung. Ihre Form ergibt sich aus dem Inhalt.

In der Verkleidung, unter der Maske, verschieben sich alle Bezüge, es wird eine andere Ordnung aufgebaut, die neben der »wirklichen« Ordnung steht. Aus den falschen oder fiktiven Bezügen der verschobenen Ordnung zur wirklichen Ordnung ergeben sich die wesentlichen Spannungsmomente des Motivs. Es steht ganz nahe beim Verkennen, dem Vorbeigehen-an, dem Zum-falschen-Ziel-Gelangen. Dies kann sowohl komische, wie auch tragische Wirkungen nach sich ziehen.

Es ist nicht erstaunlich, daß ein Motiv, das so viele komplexe Reaktionen weckt, einen so breiten Widerhall in der Literatur gefunden hat. Das Verkleidungsmotiv ist »Welterzählstoff« *par excellence*. Es gehört zu jenen narrativen Elementen, die zum Grundstock der Thematika gezählt werden müssen.¹ Das Motiv läßt sich in allen literarischen Gattungen nachweisen, besonders eindrücklich aber taucht es in jenen Erzählungsformen auf, die einer primitiven Vorstellungswelt am nächsten stehen, Mythen, Legenden, Sagen und Märchen. Im Drama wird es vor allem in der Komödie eingesetzt, weil es eine Komplizierung der Intrige, einen Kleidwechsel, Situationen wie die Gegenüberstellung der Doppelfiguren usw.² erlaubt.

II. Die Definition des Verkleidungsmotivs

Die Häufigkeit des Motivs findet eine mögliche Erklärung darin, daß bei Verkleidungen, Vermummungen und Verhüllungen, neben dem schon erwähnten falschen oder fiktiven Bezug, eine Spannung durch das Nichtwissen um die Identität der Person mitschwingt. Meistens weiß nur der Leser oder der Zuschauer um die Verkleidungen der Helden und in welchen Gefahren sie sich in bestimmten Situationen befinden. Von der einfachen Posse bis zur dramatischen Entscheidung über Leben und Tod drängt sich stets die gleiche Frage in den Vordergrund: Wird diese Scheinwelt erhalten bleiben oder in Stücke zerspringen?

Dieser Scheincharakter des Motivs erklärt den nicht seltenen Fall der Einschiebung des Motivs zur Ausschmückung, zur Bereicherung einer bestehenden Erzählung.

Damit sind zwei Fragen in den Mittelpunkt der Untersuchung gerückt:

1. die Identität der Person.
2. die Fiktion des Bezuges.

Die Definition Freeburgs¹, des Autors, der sich bis dahin am eingehendsten mit dem Verkleidungsmotiv in der Literatur befaßt hat und die Verkleidung als: »*a change or alteration of personal appearance which lead to mistaken identity*« bestimmt hat, muß im Sinn einer stärkeren Betonung des Umstandes, daß eine Scheinwelt errichtet wird, abgewandelt werden. Ueberdies muß die Definition durch einen dritten Punkt präzisiert werden:

3. die Fiktion beruht im Wesentlichen auf dem Kleid. Das Kleid zieht mehrere Forderungen nach sich: die einer andern Sprache (fremde Sprache, Dialekt, Jargon); die einer andern Gestik, eines andern Lebensstiles im weitesten Sinn. Umgekehrt neigt man dazu, bei einer Sprachverstellung im Sprecher einen Verkleideten zu vermuten. Wenn es schwer fällt, eine scharfe Grenze zwischen den Akzessorien und der Verkleidung zu ziehen, so muß beim Trennungsversuch der psychischen Verkleidungen von den tatsächlichen auf eine solche verzichtet werden.

III. Die verwandten Motive

Die Definition kann nicht auf die ersten zwei Punkte eingeschränkt bleiben, weil diese sich mit den Definitionen einer Reihe verwandter Motive deckt:

dem Incognito, der Substitution, der Verdoppelung, der Verwandlung und der Transfiguration.

Bei allen diesen Motiven ist die Identität der Person mehr oder weniger in Frage gestellt und die Begegnungen sind teilweise oder ganz in imaginativen Bezügen aufgebaut.

Die Abgrenzung dieser Motive gegeneinander sei zuerst vom Gesichtspunkt der Identität her gezeigt. Die Verkleidung im strengen Sinn spielt oft in den andern Motiven eine Rolle, aber sie kann auch fehlen.

a. Das *Incognito*, das Unbekanntsein oder das Unbekanntbleiben ist eine Form der Neutralisierung der Erscheinung:

Der Held weiß selber nicht, wer er ist; seine Identität ist allen, auch ihm selbst, verborgen. Als Kind ausgesetzt, von armen Leuten (oder König, Fürst, usf.) aufgenommen, besteht ein Großteil seiner Geschichte im Wiederfinden seiner Herkunft. Er ist höchstens imaginativ verkleidet, d.h. den Menschen um ihn herum kommt er als Bettler, Hirtensohn vor — was er nicht immer sein wird, oder man hält ihn wegen seiner Beigaben, wegen seines Wuchses für einen Fürstensohn, usf.

b. Das *Incognito* ist »offen«. Es findet bloß ein Namenwechsel statt. Man ist nicht verkleidet; man gibt sich für einen andern aus und wird für einen andern gehalten, und wäre es nur für einen Unbekannten. — Auch hier ist die Rolle der imaginativen Travestie groß.

c. Das *Incognito* in Verkleidung. Je größer die Gefahr des Erkenntseins ist, desto eher muß man sich verbergen. Wir werden bei der näheren Untersuchung der Verkleidung auf die verschiedenen Stufen zurückkommen. Die höchste Stufe ist hier wieder eine Form des offenen *Incognitos*; man denke an die Geschichte von »*Robert le Diable*«¹, der Held lebt als Narr unter der Treppe des Schlosses und rettet als weißer Ritter das Reich. Die Identität der Person nach aussen ist eine doppelte; der Narr und der Ritter sind einander so unähnlich, daß niemand sie in einer Person vereint denken kann. Es ist ein *Incognito* durch völliges »Anderssein«.

Jede zweckgerichtete Verkleidung ist mit einem *Incognito* verbunden, weil sie sonst mit ihrem Ziel, dem Nicht-erkannt-werden in Widerspruch stehen würde. Aber nicht jedes *Incognito* ist mit einer Verkleidung verbunden; es sei denn, man wolle die imaginative Verkleidung, welche die Andern an den Helden herantragen, mit in Betracht ziehen.

b. Bei der *Substitution* wird eine bestimmte Person ersetzt. Die *Substitution* gelingt umso leichter, je weniger scharf die Bezüge zwischen den einzelnen Personen festgelegt sind, je mehr die äußern Umstände (Distanz, Dunkelheit, usf.) die Unterscheidung von Wahr und Falsch erschweren. Die *Substitution* eines Kindes oder einer

Braut, z.B., die man nie gesehen hat, vielleicht nur von einem Bild oder von einer Beschreibung her kennt, scheint auf bestimmten Kulturstufen ohne allzugroße Schwierigkeiten zu gelingen. Das Kleid, die Beigaben, alles Äußere spielt die entscheidende Rolle. Sobald engere, intimere Bezüge zwischen diesen Menschen bestanden haben, ist die Substitution nur noch in Form der Verdoppelung möglich.

Die Frage nach der Identität der Person wird dann wach, wenn zwischen dem Bekannten (oder dem Bild, der Beschreibung) und der Erscheinung oder Verhaltensweise des Täuschenden oder Betrügenden ein Widerspruch offenbar wird.

c. Am verwirrendsten ist die Frage nach der Identität bei der **Doppelung** der Person. Der Grad der äußerlichen Aehnlichkeit ist so groß, daß Bild und Vorbild sich decken. Sie ist der Idealfall der Substitution, aber auch der Verkleidung. Nichts unterscheidet das Doppel von der Person, an dessen Stelle sie tritt. Erst der Bezug zu einer unverwechselbaren Vergangenheit, ein Wissen darum, wie es damals war, läßt das Aehnliche als nur Aehnliches erkennen, hebt die Austauschbarkeit auf, löst die Fragen der Zuordnung, der Identität. Wenn auch dieses Wissen angezweifelt wird, so gibt es keine Möglichkeit der Wiedererkennung mehr.

Bei gleichgekleideten Zwillingen braucht keine Verkleidung vorzuliegen. Die Kleider erleichtern die Verwechslung. Diese tritt jedoch auch dann ein, wenn die Zwillinge verschiedene Kleider tragen; diese Verwechslung ist durch die Erscheinung bestimmt. Wo Kleid und Erscheinung trügen, bleibt wiederum die einzige Möglichkeit des Sichwiederfindens im Wissen um eine nur den Zusammentreffenden gemeinsame Vergangenheit.

d. Von diesen Motiven unterscheidet sich das der **Verkleidung** dadurch, daß die Fiktion hauptsächlich auf dem Kleide beruht.

Durch jede Verkleidung wird eine Person ersetzt, selbst wenn es keine näher bestimmte, individuell ersetzte Person ist. Man tritt an die Stelle einer Person X, die im gleichen Augenblick auch da sein, auch vorbeikommen, dieses oder jenes machen könnte. Die verkleidete Person ist jedoch nicht nur jene Person X, sondern zugleich auch sie selber, d.h. eine Person mit andern Zielen als den unmittelbar vorgetäuschten.

Als Typus (Bauer, Handwerker, Soldat usf.) ein Individuum zu ersetzen ist leicht, weil es unzählige verschiedene Menschen gibt, die in die gleiche soziale Einheit eingereiht werden können. Wenn der Verkleidete aber eine bestimmte Art von Personen mit ganz auffälligen Merkmalen oder eine bestimmte Person mit scheinbar unverwechselbaren Eigenheiten verkörpern muß, wenn die äußern Umstände dem Spiel eine Anzahl von Einschränkungen auferlegen, so nehmen die Schwierigkeiten mehr und mehr zu, ja sie können unüberwindbar werden.

Die Verkleidung ist also ein An-Stelle-treten-von durch die Uebernahme eines eine Identität vortäuschenden Kleides. Substitution und Verkleidung stehen in enger Beziehung zueinander.

Es ist leicht sich als Verkleideter auf der Straße, auf Reisen usf. zu »bewähren«, weil die Ansprüche sehr klein sind. Es ist sehr schwer, in geschlossener Gesellschaft seine Rolle ganz zu spielen und nahezu unmöglich, für längere Zeit an die Stelle einer Person zu treten, die in zahlreichen persönlichen Beziehungen zu ihrer Umgebung steht.

Durch die Verkleidung wird ihr Träger den Blicken Anderer entzogen. Der Verkleidete schafft eine neue Person neben sich, eine Person, die er aus sich selber herausgestellt hat. Deshalb die beliebte Variante im Motiv, daß an den Verkleideten die Frage nach ihm selbst gerichtet wird. Er muß von sich selber als von einem andern sprechen. (Diese Situation kann sich auch bei andern Motiven ergeben.)

e. Die Verwandlung ist nicht nur ein Aendern des Kleides; sie geht tiefer, der Eingriff ist körpersnäher; der Körper wird mit-umgestaltet.

Die Identität als solche ist in Frage gestellt. Obschon es gewisse bevorzugte Kraftlinien in den Metamorphosen zu geben scheint, sind ihre Bahnen nicht so genau festgelegt, daß mit Sicherheit aus der Erscheinung auf die Identität (mit einem Gott oder mit einem Dämon usf.) geschlossen werden könnte. Der Metamorphosenglaube hat lange der Schaffung eines klaren Personbegriffes in den breiten Schichten im Wege gestanden. So haben z.B. die Theologen noch im 17. Jahrhundert die Werwolfverwandlung angenommen.¹

f. Die höchste Stufe der Verwandlung ist die Transfiguration. Mit ihr wird nicht der Körper, sondern das ganze Wesen, das bei den meisten Verwandlungen unberührt bleibt, einer Aenderung unterworfen. In der Zuwendung zum Göttlichen, auf einem innern Weg, auf dem alles Aeußere an Bedeutung verliert, vollzieht sich eine Wandlung, bei der es kein Zurück mehr gibt. Der Transfigurierte ist ein Anderer, alle seine Umweltsbezüge haben sich verschoben. Seine Identität muß erst recht in Frage gestellt bleiben.

Alle sechs Motive, mit Ausnahme des letzten, erweisen sich als fließend ineinander übergehend, zum Teil sich deckend, zum Teil selbständig auftretend.

Um diese Anordnung zu rechtfertigen muß ein Wertmaßstab eingesetzt werden. Wir glauben ihn in der Intensität der inneren Beteiligung des Einzelnen und dem Maß der sich daraus ergebenden Wandlung gefunden zu haben. Die bloße Versetzung, wie sie sich auf der ersten Stufe vollzieht (Incognito, Substitution, Doppelung, gewisse Verkleidungsvarianten), weist wenig innere Beteiligung auf. Die Verkleidungen gewinnen umsomehr an Bedeutung, je mehr sie an Verwandlungen grenzen. Sie sind dann der mittleren Stufe, welche die Verwandlungen umfaßt, beizuzuordnen. Die dritte, höchste Stufe ist die Transfiguration.

Der zweite Punkt der allgemeinen Definition, in dem die erwähnten Motive übereinstimmen, ist die Fiktion des Bezuges, oder wie man auch sagen könnte die fiktive Begegnung. Man verkleidet oder verwandelt sich für die Andern, selten für sich selber. Indem man ein anderes Aeußeres vortäuscht, will man von den Andern sich darin bestätigt finden; denn erst die Bestätigung des »vero-simile« gibt der Verkleidung ihren eigentlichen Reiz: für einen Andern gehalten, kann man erst zu einem Andern werden. Oder man verkleidet sich, um zu einem sonst unerreichbaren Ziel zu gelangen. Man will von den Andern nicht erkannt werden. Beide Male sollen die Begegnungen nicht Begegnungen, sondern bloßes Zusammentreffen sein. Die Begegnung in aller Offenheit und Unmittelbarkeit würde es nicht erlauben, zum Ziel zu gelangen. Die Kunst der Doppelfiguren, der Träger substituierter Rollen, der Verkleideten und der Scheinverwandelten besteht darin, Begegnungen vorzutäuschen ohne sich

entlarven zu lassen. Sie versuchen den Andern zu begegnen, sie in ihrem wahren Wesen zu erkennen, ohne im eigenen wahren Wesen erkannt zu werden. Die Dinge erscheinen für den Verkleideten in anderer Perspektive, weil er durch die Verkleidung einen Zugang und ein Verhältnis zu den Dingen hat, die ihm sonst verwehrt sein würden.

Daraus ergeben sich zwei Möglichkeiten: die Verkleidung isoliert oder die Verkleidung löst die Isolierung auf:

1. Der Verkleidete bleibt außerhalb der tieferen Bezüge des menschlichen Miteinanderseins. Dort wo er nur zu einem kleinen Teil seiner selbst, vielleicht »neben sich«, steht, bleibt er am Rand der Beziehungen. Werden sie trotzdem aufgebaut, so bleiben sie fiktiv.

2. Durch die Verkleidung gewinnt ihr Träger einen Zugang zu einzelnen Menschen, der ihm sonst verwehrt sein würde. Dieser Zugang ist meistens durch eine rangniedrige Verkleidung möglich. Alle äußere Kennzeichnung fällt weg, es bleiben nur die innern menschlichen Bezüge bestehen; die Verkleidung ist Vorstufe zur Begegnung.

IV. Die Verkleidung und die Begegnung

Um diesen Zusammenhang noch etwas schärfer zu beleuchten, muß das Phänomen der Begegnung näher umrissen werden.¹

Kommen sich zwei fremde Menschen entgegen, so können sie entweder aneinander vorbeigehen, sich treffen oder sich begegnen, d.h. es ergibt sich daraus keine, eine scheinbare oder eine wirkliche Beziehung.² Nur eine beidseitig wirkliche Beziehung führt zu einer Begegnung. Sie kann von weiteren Begegnungen, Zusammenreffen oder Aneinandervorbeigehen unabhängig sein. Andererseits kann sie auch durch erneute Begegnungen bereichert und vertieft werden.

Gehen zwei Menschen aneinander vorbei, so sind sie einander gleichgültig. Keiner tritt für den Andern aus der Einförmigkeit des Allgemeinen heraus: es war ein Mann, es war eine Frau; vielleicht ist die Aussage: ein alter Mann, eine junge Frau. Man ist nicht angesprochen worden, durch den leichten Gang, das eingefallene Gesicht. Sie sind sich Fremde, Unbekannte geblieben. Kein Bezug, kein

Bezogensein ist daraus erwachsen, alles verliert sich in der Einförmigkeit des ähnlichen Vielen.

Die Möglichkeit der einseitigen Begegnung muß offengelassen werden: Von der wirklichen Begegnung aus gesehen, ist sie nur eine Vorform. Vielleicht sind uns andere Menschen begegnet, ohne daß wir es wußten.

Solange man aneinander vorbeigeht, oder sich nur trifft, nur bestimmte Seiten voneinander erfaßt, muß man sich, damit keine Lücke in die eigene Rundung des Seins gerissen wird, vor dem Unbekannten schützen, sich von ihm abgrenzen durch eine allgemeine Zuordnung, die den Fremden ablehnt oder bestätigt, erhebt oder erniedrigt. Dies ist wiederum ein Raum, in dem Verkleidungen entstehen können, indem man Andere zu etwas macht, was sie nicht sind.

Es ist auffällig, daß für das traditionelle Motiv folgende Fragestellung nahezu belanglos geblieben ist:

Findet eine längere Trennung statt, durch eine Reise z.B., so begegnen sich diese zwei Menschen nicht mehr als die gleichen, die sie damals bei ihrer letzten Begegnung waren. Jeder hat Neues erfahren, Neues erlebt, ist ein Anderer geworden. Es ist möglich, daß sie sich als Andere nicht mehr begegnen. Ist dies der Fall, so muß angenommen werden, daß bei der ersten Begegnung die Möglichkeiten des Anders nicht richtig eingeschätzt worden sind. Das erneute Zusammenkommen ist nur noch ein Zusammentreffen. Man muß für den Anders die Rolle des Freundes, des Kindes, des Geliebten — das, was man früher gewesen ist — spielen. Man bleibt für den Anders was man damals war, weil er den Schritt vom Damals zum Heute nicht mitvollzogen hat.

a) Die »liebende Begegnung«

Erst bei der wirklichen Begegnung fallen alle Vermummungen. Sie führt zum Miteinander, zum Erlebnis des Gemeinsamen:

»Es ist sicher, daß das Gehen und Suchen und das Begegnen irgendwie zu den Geheimnissen des Eros gehören. Es ist sicher, daß wir auf unseren gewundenen Wegen nicht bloß von unseren Taten nach vorwärts gestoßen werden, sondern immer gelockt von etwas, das scheinbar immer irgendwo auf uns wartet und immer verhüllt

ist. Es ist etwas von Liebesbegier, von Neugierde der Liebe in unserem Vorwärtsdrängen, auch dann, wenn wir die Einsamkeit des Waldes suchen, oder die Stille der hohen Berge oder den leeren Strand, an dem wie eine silberne Franse das Meer leise rauschend zergeht. Allen einsamen Begegnungen ist etwas sehr Süßes beige-mengt . . . Mich dünkt, es ist nicht die Umarmung, sondern die Begegnung die entscheidende erotische Pantomime.«¹

Die wirkliche Begegnung führt in etwas, das über das Eigene hinausweist. Sie setzt die Möglichkeit der Erfahrung des Fremden voraus, oder vielleicht sollte man genauer sagen, des Noch-Fremden. Die wirkliche Begegnung ist die liebende Begegnung: »die Begegnung der Liebenden als Liebende ist gerade diese ‚blitzartige‘, unheimlich überwältigende, darin dem religiösen Tremendum verwandte, aufwühlende, entzückende und entrückende Einigung von suchender (‚verhüllter‘) Wirbegegnung und findender oder wählender (‚enthüllender‘) Begegnung mit einer als der geliebten E i n e n . Dies ist der ontologische Sinn des der Seinsstruktur der liebenden Begegnung immanenten Phänomens der E n t h ü l l u n g , der R e v e l a t i o n oder O f f e n b a r u n g .«²

Neben diesem personalen Begegnungsraum, der in diesem Zusammenhang im Mittelpunkt steht, gibt es noch andere Formen der Begegnung im Natur- und im Gottesbezug.

b) Das soziale Zusammentreffen

Im Rahmen des Sozialen aber, wird der Abstand zwischen dem Menschen und seinem Nächsten meistens so groß, daß man nicht mehr von einem unmittelbaren Verbundensein oder Gebundensein sprechen kann. Man stößt nur noch auf das, was man von außen sehen kann. Diesem Von-außen-her-Sehen steht der Pascalsche Begriff des »*auguste appareil*« sehr nahe. Man begegnet dem Menschen nicht als Person, sondern nur seinem Kleid, seiner sozialen Funktion, seiner Armut oder seinem Reichtum, dem was seinen Rang ausmacht.

Man muß anderseits auf die Notwendigkeit der Persona, auf die Notwendigkeit der sozialen Maske hinweisen. Sie ist mehr als nur eine verbergende: sie hat den Menschen vor der Auflösung, dem Zer-

streut werden, dem Erdrückt werden durch die Welt zu wahren. Die liebende Begegnung allein löst die tragische Einsamkeit unter der Maske auf.

c) Die historische Frage der Begegnung

Eine weiter in dieser Richtung vorstoßende Untersuchung hätte sich zu fragen wie diese Begegnungen historisch gesehen sich gewandelt haben. Es müßte nicht von den großen Mythen ausgegangen werden, weil sich in ihnen ein Urerleben und somit auch Urbegegnungen widerspiegeln, weil mehr über den anthropologischen Grund in seiner Gesamtheit als über die jeweilige historische Begegnungsform ausgesagt wird. Im Mittelpunkt müßten alle jene Dokumente stehen, die für die Differenzierung der zwischenmenschlichen Bezüge, der unmittelbaren Begegnung Zeugnis ablegen.

Eine erste Basis ergibt sich aus den, wenn auch sehr unbestimmten Resultaten der bisherigen Forschungen über die Wandlung des Personbegriffs (Schlossmann, Murphy, Mauss, Meyerson, Leenhardt u. a.). Die Differenzierung der Begegnungsformen läuft mit der Differenzierung der Person parallel. Mit andern Worten, erst da, wo ein differenziertes Personbewußtsein auftritt, stellt man die Frage nach dem Gegenüber bewußter.

Die Entwicklungslinie scheint die einer progressiven Loslösung aus dem traditionellen Rahmen der Familie, der sozialen und völkischen Einheiten zu sein. Sie ermöglicht immer reichere und vertiefere Begegnungsformen.

V. Die Verkleidungsstufen

Bevor die Untersuchung der literarischen Beispiele aufgenommen werden kann, müssen eine Reihe von Begriffserklärungen vorgenommen werden, welche gleichzeitig einige weitere Grundzüge der Verkleidung erkennen lassen werden.

Als Ausgangspunkt dieser Betrachtung ist der dritte Punkt der allgemeinen Definition genommen: »die Fiktion beruht im wesentlichen auf dem Kleid«. Jedesmal, wenn ein »Kleid« an Stelle eines andern »Kleides« angelegt wird, können wir vom allgemeinen Motiv der Ver-

kleidung sprechen. Diese zusätzliche Definition ist recht unbestimmt. Sie muß es deshalb sein, weil sie sich für mehrere verschiedenartige Verkleidungsstufen als tragfähig erweisen muß.

Die erste Unterscheidung ist die nach dem Realitätsgrad in der äußeren Wirklichkeit: tatsächliche und imaginative Verkleidung.

Kleidet sich ein König als Bettler, ein Priester als alte Frau, ein Liebhaber als Arzt, so findet ein tatsächlicher, bewußter Kleiderwechsel statt. Er bewegt sich ganz auf dem Boden des Realen. Vorher war ein König da, jetzt ist es ein Bettler. Er hat sich willentlich in einen Andern verkleidet, durch die Uebernahme eines fremden Kleides. Diese Art von Verkleidung kann sowohl aktiv (einen Andern verkleiden), als auch passiv (von einem Andern verkleidet werden) erfolgen.

Hält man aber einen Vagabunden für einen verkleideten Fürsten — was er in Wirklichkeit nicht ist — oder einen Hirten für einen verkleideten Gott, so werden an den Fremden durch die Phantasie »Qualitäten« herangetragen, die ihm nicht angehören. Man wirft ihm den langen Mantel der Bewunderung, des Neides, der Neugierde oder des Hasses über. Er wird imaginativ verkleidet. Diese Verkleidungsstufe spielt in die Psychologie der Projektionen hinein.

Die imaginative Verkleidung bewegt sich im geschlossenen Kreis eines fiktiven Bezuges; sie ist von der unmittelbaren Wirklichkeit losgelöst. Die Fiktion, welche durch die tatsächliche Verkleidung aufgebaut wird, hat bestimmte Anhaltspunkte in der Realität (Kleidung, Wohnung, usf.). Diesen projizierten Vorstellungen kommt nur eine psychische Realität zu.

Die Auflösung beider Formen, das Zerrinnen der Phantasien der imaginativen Verkleidungen, das Wegfallen der Vermummungen zeitigt ein ähnliches Resultat: die Entdeckung des Verborgenen. Von außen gesehen ist die Handlung verschieden, von innen gleichwertig.

Meistens verknüpft sich die imaginative Verkleidung mit der tatsächlichen. Sehr geringe äußere Verkleidungen (Hutwechsel, ja nur das Tragen einer bestimmten Blume) können zur imaginativen Zuweisung in eine bestimmte Gesellschaftsschicht genügen. Diese Art von Verkleidung kann auch rückwirkend sein. Kindern genügen ein

paar Federn, damit sie sich als Indianer fühlen, Indianer sind. Das Problem des bewußten Abstandes zu solchen Fiktionen muß offen bleiben.

Nach der Realitätsart sind zwei Gruppen unterschieden worden, die tatsächliche und die imaginative Verkleidung. In der ersten Gruppe müssen noch zwei Unterarten, je nach der Verbundenheit des Kleides mit dem Träger, näher bestimmt werden: die *eigentliche* und die *uneigentliche* Verkleidung.

Von einer *eigentlichen* Verkleidung kann bei allen zweckbestimmten Verkleidungen (z.B. Flucht, Annäherung) und beim Theater gesprochen werden: die Uebernahme eines andern Kleides ist zum großen Teil äußerlich, d.h. durch die Umstände gegeben; es hätte ebensogut ein anderes Kleid gewählt werden können. Der Träger wird durch sein Kleid meistens wenig oder nur zufällig berührt. Diese Verkleidung kann leicht rückgängig gemacht werden. Der Bezug des Trägers zu einem bestimmten Kleid ist von außen bedingt: die Verkleidung des Ethnographen in autochthone Bauernkleider, die des Statisten in den Pagen eines orientalischen Fürsten, die des Flüchtlings in einen Matrosen. Das zeitweilige Heraustreten aus einem bestimmten Rahmen und das Tragen von Kleidern aus einem andern zwingt zum Aufbau einer neuen Bezugswelt: der Ethnograph muß sich den Sitten und Gebräuchen der fremden Stämme anpassen, muß ihre Sprache kennen; der falsche Matrose muß etwas von seiner Arbeit verstehen, der Statist muß ein gemeinlich als orientalisches bezeichnetes Gewand tragen. Nur so kann der Ethnograph ungehindert seinen Forschungen nachgehen, der Flüchtling seinen Verfolgern entkommen, der Statist seine Rolle spielen. Wenn sie den richtigen Umweltsbezug nicht aufbauen können, werden sie erkannt.

Bei historischen Umzügen, Festen usf. ist die Beziehung des Trägers zur Verkleidung schon eine etwas andere. Die Wahl des neuen Kleides ist weniger zufällig. Die Verkleidung einer ganzen Gesellschaft in Türken und Türkinnen — im Park mit einem Pavillon wird die Befreiung aus dem Serail gespielt — findet sich nur im späten 18. Jahrhundert, Nachklang jener Minneburgeroberungen aus dem Spätmittelalter¹ usf. Die ganze Veranstaltung, die Wahl des Einzelnen

bewegt sich in durch kulturgeschichtliche oder biographische Umstände bedingten Voraussetzungen.

Hier geht die eigentliche Verkleidung fließend in die *uneigentliche* über, d.h. in jene Verkleidungen, die fast noch Kleid sind, die fast Kleid werden. Sie schließen potentielle, latente Möglichkeiten des Kleidtragens (vom Träger her gesehen) in sich.

Wenn ein junger Mann z.B. die gleichen Schuhe oder den gleichen Hut wie sein Vater anlegt, so verkleidet er sich, mehr oder weniger bewußt, in diesen. Er stellt sich vor, durch das Tragen eines gleichen Aeußeren, die gleichen Qualitäten und Funktionen wie sein Vater zu besitzen, ja sein Vater zu sein.

Es ist aber insofern eine uneigentliche Verkleidung, als die Wahl des neuen Kleides gleichzeitig eine Selbstäußerung ist, die selbst wenn sie mehr oder weniger Widersprüchliches aufweist, in dieser Widersprüchlichkeit zum Wesen des jungen Mannes gehört. Diese Verkleidung ist ein gleichzeitiges Stehen im Alten und im Neuen. Das Alte ist nicht oder noch nicht zu einem Ganzen mit dem Neuen geworden: junge Männer, die Kleider wie ältere Herren tragen; ältere Damen, die sich übertrieben jugendlich kleiden. Das Stehenbleiben in einer Entwicklung, die Vorwegnahme kommender Lebensstile, das Tragen von Kleidern, die der Lebenslage unangepasst sind, finden ihren Spiegel in uneigentlichen Verkleidungen. Sie sind nicht beliebig auswechselbar, sondern vom Träger her bestimmt.

Die Begriffe eigentlich-uneigentlich könnten von der Person her gesehen, und nicht von der Verkleidung, wie es hier der Fall ist, in ihrer Bedeutung umgedreht werden. Für den Schauspieler, den in einer Notlage Verkleideten, gehören seine Verkleidungen nicht wirklich zu ihm. Sie können wieder abgelegt werden. Die Verkleidungen des uneigentlich Verkleideten gehören zu seinem Wesen.

Mit der Gegenüberstellung »eigentlich-uneigentlich« läuft das Begriffspaar »bewußt-unbewußt« nur streckenweise parallel, d.h. es gibt noch Nebenformen: eine eigentliche Verkleidung kann sehr bewußt angenommen worden sein und sich plötzlich mit viel tieferen Schichten verbinden. Andererseits kann eine uneigentliche Verkleidung, die sich hauptsächlich nach unbewußten Vorbildern richtet, mehr und mehr bewußt werden, ohne jedoch abgestreift wer-

den zu können. Meistens aber bleiben die uneigentlichen Verkleidungen ihrem Träger unsichtbar, weil die Impulse, die zu diesen Schein Anpassungen und Verformungen führen, aus schwer zugänglichen Zonen des innern Menschen kommen. Deshalb werden sie erst von Außenstehenden als Verkleidungen erkannt.

Zusammenfassend kann man sagen: Wir unterscheiden zwei Hauptgruppen der Verkleidung, die *tatsächliche* und *imaginative*; die tatsächliche läßt sich in zwei Untergruppen auflösen: die *eigentliche* und die *uneigentliche* Verkleidung.

Historisch gesehen hat keine dieser Gruppen ausgesprochene Prävalenzen in bestimmten Zeiten. Die Bedeutung der imaginativen Travestie war von jeher groß. Man denke an alle imaginativen Verkleidungen, die aus einem therio- oder anthropomorphisierenden Gottesbezug entstanden sind, an alle teratologischen Verformungen, die auf einer primitiven Stufe in der Natur gesehen werden.

VI. Die Verkleidungen und die Ordnungen

In einer bestimmten Ordnung entsprechen jeder Stufe gewisse Rechte und gewisse Freiheiten, denen bestimmte Pflichten und Einschränkungen gegenüberstehen. Was für den auf einer bestimmten Stufe Stehenden nicht zugänglich ist, ist es für denjenigen, der auf einer tieferen und höheren Stufe steht. Die Uebernahme eines bestimmten Kleides kennzeichnet einen Wechsel.

Die Verkleidung ermöglicht die Durchbrechung der Ordnung durch die gefälschte Entsprechung.

a) Die Verkleidung in der räumlichen Ordnung

Aus dem Verhältnis des Kleides zur Ordnung ergeben sich zwei Arten von Verkleidungen, die in ihrer Ausrichtung sehr verschieden sind: die Anpassung und die Nichtanpassung.

Bei der Anpassung an eine bestimmte Ordnung — es kann nur eine Schein Anpassung sein — wird das entsprechende Kleid angelegt.

Aber eine Verkleidung kann auch durch Nichtanpassung entstehen, indem jemand in der Kleidung seiner eigenen Stufe in einen ganz fremden Raum gelangt. Je schärfer die Grenzen zwischen den Ordnungen sind, desto mehr fallen solche Verkleidungen auf. Wenn Leute z.B. im Schlafrock auf die Straße gehen und es im Land oder der Gegend nicht Sitte ist, im Schlafrock auf die Straße zu gehen, so werden sie den Passanten als verkleidet vorkommen; sofern man darin nicht einfach eine Unangemessenheit sehen will. Andererseits ist es möglich, daß der Träger eines der Situation unangemessenen Kleides eine neue Ordnung um sich herum schafft: Wenn jemand im Straßenkleid in eine Ballgesellschaft kommt, so wird er aus dem Rahmen fallen. Verkündet er aber eine für alle schmerzliche Nachricht, so werden alle jene, welche ein Abendkleid tragen, sich als verkleidet vorkommen, weil sie innerlich die Freude am Fest verloren haben, weil zwischen Gefühl und äußerem Umstand ein Widerspruch eingetreten ist.

Eine weitere wichtige Linie, auf der sich ein Großteil aller Verkleidungen bewegen, ist das **H i n z u** und das **V o n w e g**. Das eine Mal ist die Verkleidung durch die Loslösung gekennzeichnet: durch sie gelangt man aus einer bedrängten Lage (Belagerung, Gefängnis). Das andere Mal ermöglicht sie das Eindringen in einen sonst verschlossenen Kreis. Beide Male könnte man von der Richtungsbestimmung der Verkleidung sprechen, die durch ein **Sich-zuwenden**, bzw. durch ein **Sich-abwenden** charakterisiert ist. Diese Verkleidungen erleichtern nur den Handlungsablauf; denn solche Handlungen sind oft auch ohne Verkleidungen möglich.

b) Die Verkleidung und die allgemeinen Ordnungen

Das **Hinzu** und das **Vonweg** charakterisieren nicht nur das Verhältnis der Verkleidung zum Raum; auch überall wo Verkleidungen zum Durchstoßen der Ordnungen dienen, sind sie mit dem »Weg von« einem Stand und dem »Hinzu« zu einem andern verbunden.

Diese Ordnungen können sein:

1. eine **kosmische** (Götter, Dämonen, Gott, Teufel, Engel, Mensch, Tier, leblose Natur).
2. eine **soziale**.

Der Kleidertausch verläuft meistens hoch—tief (König als Knecht, Fürst als Bänkelsänger) oder seltener tief—hoch (Hirte als Abt, Bettler als reicher Mann).¹

3. eine Ordnung der Geschlechter (Mann-Frau).

Hier ist die Verschiebung durch die Verkleidung eine horizontale.

Diese drei Ordnungen können unabhängig voneinander sein oder ineinander übergreifen. (Mutter Gottes als Ritter, Teufel als spanischer Graf).

Beide Male, ob der Held erhöht oder erniedrigt wird, werden Qualitäten gesucht, die meistens Pseudoqualitäten sind, ohne welche die andern Räume möglicher Seinsarten, möglicher sozialer Stellungen verschlossen bleiben müssten. In der Erhöhung hat man das überlegene Wissen des Arztes, des Astrologen, des Richters, des falschen Engels usf., den Glanz des Reichtums des fremden Händlers und übt man mit dem falschen Titel eines Grafen oder Bischofs die gleiche Faszination aus, wie der richtige Graf oder richtige Bischof. In der Erniedrigung, in den unansehnlichen Kleidern des Bettlers, des Bauern, des Knechtes, des Pagen, usf. ist man immer mehr als man vorgibt zu sein; man sucht etwas anderes, als man zu suchen vortäuscht; man weiß mehr, als man zu wissen den Anschein geben will »L'humilité n'est souvent qu'une feinte soumission, dont on se sert pour soumettre les autres; c'est un artifice de l'orgueil qui s'abaisse pour s'élever; et bien qu'il se transforme en mille manières, il n'est jamais mieux déguisé et plus capable de tromper que lorsqu'il se cache sous la figure de l'humilité.«² Wenn man in diesem Satz von La Rochefoucauld »orgueil« durch »volonté de réussir« ersetzt, so tritt mit aller Schärfe eines der tieferen ursächlichen Momente dieser Verkleidungsformen hervor: man erniedrigt sich um noch mehr erhöht zu werden.

c) Die zeitlichen Phasen der Verkleidung

Wenn man den zeitlichen Ablauf der Verkleidungen auf ein Grundschema zu bringen versucht, drängt sich ziemlich rasch die Einteilung in drei Phasen auf.

1. Das Getrenntsein. Die erste Phase ist gekennzeichnet durch ein Getrenntwerden (Krieg, Entführung oder weniger gewaltsame Ereignis-

nisse wie Reise, Jagd usf.) oder durch ein Getrenntsein, Gefängnis, ständische Vorurteile). Bei vielen episodischen Verkleidungen ist ein Nichtwissen, bzw. ein Nichtwissenwollen von verborgenen Dingen für die Ausgangslage bestimmend.

2. Die fiktive Begegnung. Die zweite Phase umfaßt die Auseinandersetzung mit den Schwierigkeiten, welche durch die Ausgangssituation geschaffen worden sind. Sie schildert die Verkleidung und die dadurch entstehende Welt der fiktiven Bezüge.

Bei allen zweckgerichteten Verkleidungen ist stets eine Angleichung an das Vorhandene notwendig. Sie muß sich im Rahmen der möglichen Ordnung bewegen. Diese Angleichungstendenz trägt die Möglichkeit der Ausweitung in den Raum in sich. Der Verkleidete kann ein seinem Stand entsprechendes Zimmer, Haus, usf. um sich herum entstehen lassen. Eine ähnliche Ausweitung ist die Uebernahme einer entsprechenden Verkleidung durch eine Drittperson oder mehrere Begleiter.

Da das Gelingen im Mittelpunkt steht, die Bewährung oder Nichtbewährung in der Scheinwelt, das Entdeckt- oder Nichtentdecktwerden, entspricht diese Phase immer einem gewissen Höhepunkt in der Erzählung.

3. Die Wiedererkennung. Die dritte Phase ist die Aufhebung der Verkleidung. Wenn sie auf eine Begegnung ausgerichtet ist, fällt sie mit dem Offenbarwerden der Identität zusammen. Damit ist der Auftritt oder das ganze Spiel zu Ende.

Von diesen Phasen können die 1. und die 3. fehlen: der Leser oder Zuschauer braucht die Voraussetzungen, die zur Verkleidung führen (1. Phase) nicht zu kennen. Er erfährt sie von der Auflösung her. — Bei den meisten episodischen Verkleidungen fehlt die 3. Phase. Man dringt in einen fremden Raum ein, kommt aus ihm heraus, die Verkleidung ist gelungen. Die Getäuschten erfahren erst später oder überhaupt nie, daß sie hintergangen worden sind.

Das Fehlen dieses dritten Schrittes ist gewöhnlich bei jenen Verkleidungen zu finden, die nur zur Ueberwindung eines äußeren, unbestimmten Widerstandes angenommen worden sind. Diese Art ist in den Episoden, wie der Flucht, dem ungehinderten Reisen, der Spio-

nage usf. am häufigsten. Die Bezüge zur jeweiligen Umwelt sind möglichst unauffällig gehalten. Das Ziel ist ungesehen zu sehen.

Wenn aber eine bestimmte Person (oder bestimmte Personen) irreführt werden müssen, und damit die Bezüge ihren neutralen Charakter verlieren, die Nähe zwischen den Menschen eine viel größere wird, Gespräche geführt werden müssen, so gewinnt die in der Verkleidung vollzogene Handlung an Bedeutung, die Spannung nimmt zu, die Aufrechterhaltung oder Nichtaufrechterhaltung der fiktiven Bezüge wird zu einem wichtigen Element der Erzählung.

Die dritte Phase wird in der liebenden Begegnung geradezu gefordert; denn der wirklich Liebende kann nicht anders als sich von allen Verkleidungen zu befreien. Weil in der Variante der sich wiederfindenden Liebenden (oder Gatten) die Darstellung aller drei Phasen von Interesse sein kann, kommt ihr auch aus diesem Grunde eine zentrale Bedeutung zu. Die Abwicklung der drei Phasen kann sich über sehr verschiedene Zeiträume erstrecken. Der Held kann sich nur für einen Auftritt verkleiden, vielleicht für einige Tage; lang andauernde Verkleidungen, wo der Held oder die Heldin jahrelang in einer Verkleidung leben, sind viel seltener. Im Zusammenhang mit den Beispielen soll die Frage nochmals aufgegriffen werden.

VII. Das Gelingen der Verkleidung

Die Verkleidung ist ein Spiel, das gelingen muß. Das Gelingen, unter welchen Umständen es auch sein mag, macht den Hauptreiz des Motivs aus. Selbstverständlich gibt es auch Verkleidungen, die nicht gelingen, oder Verkleidungen, bei denen der Verkleidete der Hintergangene ist; doch dem wirklichen Helden stößt dies nicht zu.

Ueberdies ist die gelungene Verkleidung ein Begriff, der einer starken Relativierung ausgesetzt ist. Die Blindheit einer Verkleidung gegenüber ist oft entscheidender als die Verkleidungskunst des Verkleideten. Somit ist eine erfolgreiche Verkleidung zweifach bedingt: 1. durch die schauspielerische Fähigkeit des Verkleideten, die Vollkommenheit seiner Verkleidung und 2. durch den Grad der Beurteilungsschärfe der Andern. Solange die Verkleidungskunst innerhalb

des Horizontes der Blindheit bleibt, wahrt die Scheinwelt eine Wirklichkeit: Die Begriffsvorstellung von dem, was ein Bauer, ein Pilger, ein Fürst usw. sei, deckt sich mit dem, was der Verkleidete verstanden hat vorzutäuschen. Der Abstand zwischen tatsächlicher und vorgetauschter Zugehörigkeit ist nicht so groß, daß er die Vorstellungsbreite des sozialen Zugehörigkeitsbildes des Andern sprengt. Erst wo eine Inkongruenz auftritt, wird der Verdacht wach: der Schutzmantel der Verkleidung droht zerrissen zu werden.

VIII. Verkleidung und Verwandlung

Mit den bisher gewonnenen Unterscheidungen soll die motivische Verwandtschaft von Verkleidung und Verwandlung näher erläutert werden.

Jeder vertiefte Bezug zu einem neuen Kleid wird die Frage aufwerfen, inwiefern es bekleidet, verkleidet oder verwandelt. Jede Bekleidung kann zur uneigentlichen Verkleidung werden; die uneigentliche Verkleidung kann zur Verwandlung führen, d.h. wieder Kleid werden. Die uneigentliche Verkleidung steht der eigentlichen Verwandlung sehr nahe. Das, was man gemeinhin Verwandlung nennt, muß der eigentlichen Verkleidung gleichgeordnet werden. Zwischen Verkleidungsmotiv und Verwandlungsmotiv besteht also ein Wechselbezug. Ist eine Verkleidung vollkommen, so ist zwischen dem in einen alten Mann Verwandelten und dem in einen alten Mann Verkleideten für Außenstehende kein Unterschied zu erkennen. Solange keine wirkliche Begegnung zustande kommt und nicht nach dem Wesen des Gegenüberstehenden gefragt wird, sind Verwandelte und Verkleidete einander gleich.

Die Verkleidung und die Verwandlung unterscheiden sich durch die Tiefe des Eingriffs in die äußere Erscheinung. Dieser Eingriff ist aber nur eine Weiterführung des Verkleidungsprinzipes auf das Gestaltliche, solange das Wesen der Person nicht mitverwandelt wird. So ist der Prinz als Frosch nicht nur Frosch, der Teufel als Graf nicht nur Graf, sondern auch die äußere Gestalt ist nur eine bloße Hülle, eine Verkleidung im weiteren Sinn. Unter dieser Hülle sind

der Graf nicht nur Graf, der Frosch nicht nur Frosch. Sie behalten als Prinz, bzw. als Teufel ihre Absichten bei. Es gibt also eine uneigentliche Verwandlung, bei der die verwandelte Person die gleiche ist wie die nichtverwandelte; die partielle Nichtbeteiligung der Person tritt somit in beiden Formen auf.

Die uneigentliche Verkleidung und die eigentliche Verwandlung lassen keine Entstehung einer Doppelwelt zu; während die eigentliche Verkleidung und die uneigentliche Verwandlung eine solche um sich herum schaffen.

In der Zusammenfassung der sechs Motive wurde eine Rangordnung skizziert. Die nun vollzogene Begriffsdifferenzierung in eigentliche und uneigentliche Verkleidung (bzw. Verwandlung) erlaubt eine schärfere Bestimmung des Verhältnisses der ersten zur zweiten Stufe. Die eigentliche Verkleidung würde im allgemeinen auf der unteren Stufe bleiben, die uneigentliche Verkleidung auf die Mittelstufe gehoben werden, da sich in ihr nach dem Maßstab der inneren Wandlung höhere Werte spiegeln als in der eigentlichen, der meistens ein technisches Moment anhaftet.

Damit ist nochmals auf den Wertmaßstab hingewiesen, von dem aus die innere Dichte im Aufbau einer Geschichte beurteilt werden kann. Je größer diese Dichte, desto stärker ihre wandelnde Wirkung durch den Mitvollzug der Handlung im inneren Erleben, desto höher auch wird sie in dieser Ordnung einzureihen sein. Dieses Wertkriterium hat uns bei der Sichtung für die Auswahl der wichtigsten Beispiele gedient. Es sind vor allem motivkritische und nicht stilkritische Kriterien, die sie bestimmt haben.

Die Gestaltung des Motivs in der Erzählung

I. Motivanalyse altfranzösischer Erzählungen

Der Schwerpunkt der Untersuchung soll in einem ersten Abschnitt auf antiken und altfranzösischen Erzählungen ruhen und dann auf Beispiele aus XIX. und XX. Jahrhundert verlagert werden. Dieser methodische Sprung von einem hoch- und spätmittelalterlichen Untersuchungsfeld in die Moderne hat sich aus der Fragestellung ergeben, ob sich das Motiv seit dem Mittelalter entwickelt habe und, wenn ja, in welchem Sinn.

Aus den verschiedenen Ordnungsmöglichkeiten, welche aus den Grundzügen des Verkleidungsmotivs übernommen werden könnten, soll eine komplexe, auf Begegnung und Nichtbegegnung aufgebaute, gewählt werden. Diese Wahl rechtfertigt sich dadurch, daß die Begegnungsformen zentral mit dem Verkleidungsmotiv verknüpft sind, wie dies schon im zweiten Punkt der Definition der Verkleidung festgelegt worden ist.

Zur Selektion, bezw. zur Wertung der Beispiele ist der gleiche Wertmaßstab wie für die drei Stufen gewählt worden: die verinnerlichten Begegnungsformen werden an erste Stelle gestellt werden müssen. Da die innerlichsten Beziehungen diejenigen zwischen Liebenden sind, wird dem Verkleidungsmotiv in den Liebesgeschichten ein Vorrang gegeben werden. Der innere Akt des Miterlebens erreicht bei ihnen einen Höhepunkt an Intensität.

Tausendfach in die sekundäre Literatur abgeflossen, ist diese Form des Verkleidungsmotives in verflachten Gestaltungen zu einer pikanten oder banalen Episode geworden. Seine Häufigkeit in jener Literatur spricht nicht zuletzt für seine tiefere allgemeine Bedeutung.

Jedesmal wird jene grundsätzliche Frage menschlichen Verhaltens aufgeworfen: Maske oder Gesicht, Verkleidung oder Kleid.

Aus der Grundspannung Begegnung-Nichtbegegnung lassen sich leicht zwei Gruppen in Bezug auf die Verkleidungen herauslösen:

In einer ersten Gruppe können alle jene Verkleidungen eingereiht werden, welche von Anfang an auf Nichtbegegnung ausgerichtet sind. In der oder durch die Situation des Verkleidetseins vollzieht sich keine Wandlung, das Nicht-mehr-verkleidet-Sein ist dem Noch-nicht-verkleidet-Sein gleichzuordnen. Es ist ein Weg, der zu seinem Ausgangspunkt zurückführt.

Die zweite Gruppe wird jene Verkleidungen einschließen, deren geheimes Ziel eine Begegnung ist. Sie führen den Verkleideten einen Weg, der weiterführt. Wenn sich auch auf diesem Weg keine eigentliche Wandlung vollzieht, so ist doch der Nicht-mehr-Verkleidete ein Anderer als der Noch-nicht-Verkleidete. Wohl aber vollzieht sich eine Wandlung in den Beziehungen zwischen den sich Begegnenden nach dem Fallen der Verkleidungen. In den mittelalterlichen Beispielen ist sie symbolisch gekennzeichnet durch Kleidwechsel. Ueber die Erlebnisdichte im Vergleich zur modernen analysierenden Darstellung ist damit nichts ausgesagt. Die Form zum Erreichen der Erlebniseinheit ist verschieden.

A. Die Nichtbegegnung

Vereinfachend könnte man sagen, daß die auf Begegnung ausgerichteten Verkleidungen sich mit der Erreichung des Zieles aufheben; die auf Nichtbegegnung ausgerichteten Verkleidungen hingegen sind durch das Vorbeikommenmüssen bestimmt. Eine Trennung ist jedoch nicht ohne Zwischenformen durchführbar.

In diese Gruppe gehören ein Großteil der requisitenmäßig eingesetzten Verkleidungen. Sie weisen meistens keine Stufung oder Entwicklung auf. Sie sind nicht auf eine bestimmte Person ausgerichtet.

Die Unterscheidung Begegnung-Nichtbegegnung hängt mit dem Ziel des Verkleideten, aber nicht mit der Verkleidung selbst zusammen. Die häufigste Art der auf Nichtbegegnung ausgerichteten Verkleidungen sind die Reiseverkleidungen.

Sie können als unbestimmt gerichtete oder diffuse Verkleidungen bezeichnet werden. Sie werden nicht angenommen mit dem Ziel, sich vor einer bestimmten Person zu verbergen, sondern durch fremde oder feindliche Länder hindurchzureisen, Feinde zu täuschen, oder nur um unbehelligt reisen zu können:

Baldulf — in der »*Historia Regum Britanniae*« des Geoffroy von Monmouth — verkleidet sich als Spielmann, um in die von seinem Bruder Colgrin gehaltene und von König Arthur belagerte Stadt zu gelangen. Singend zieht er durch das feindliche Lager und lässt sich auf die Stadtmauer hissen.¹

Seltene Reiseverkleidungen sind die von Melior und Guillaume (in »*Guillaume de Palerne*«²) als Schutz vor den väterlichen Nachstellungen umgeworfenen weißen Bärenhäute.³ Die Fliehenden werden verraten. Der Werwolf, welcher Guillaume, Sohn des Königs von Apulien großgezogen hatte, gibt ihnen andere Häute (von einem Hirsch und einem Reh) und führt sie nach Sizilien. — Verkleidung und Verwandlung sind hier ganz nahe beieinander. Da die Verwandlung nicht durchgeführt, die Verkleidung eine höchst unwahrscheinliche ist, kann die Geschichte weder einem realen noch einem fiktiven Bereich zugeordnet werden; sie hat dadurch als Erzählung wenig Dichte.

In der »*Comtesse d'Anjou*«⁴ findet sich die Reiseverkleidung eines Grafen als armer Mann.

Die Gatten, der Graf von Bourges und seine Frau waren durch Verleumdungen getrennt worden: Der Graf ist auf Reisen. Sie verläßt das gräfliche Schloß und irrt mit ihrem kaum drei Wochen alten Kind im Land herum. Der Graf kommt zurück, durchschaut die verhängnisvolle Intrige und begibt sich sogleich auf die Suche nach seiner Frau, als armer Mann verkleidet. Er wird auf seinem Weg von Fremden mit groben Worten beschimpft, ja geschlagen, was von je her eine beliebte Variante bei fürstlichen Verkleidungen gewesen ist.⁵ Er findet seine Frau in Orléans im Hôtel Dieu wieder. Sie erkennt ihn sogleich; die Verkleidung wird nicht ausgewertet. Doch gegen außen behält sie ihre Wirkung bei. Der Bischof von Orléans läßt die beiden Bettler, die man wegen ihrer Schönheit für einen König und eine Königin hält, zu sich kommen. Zuerst geben sie sich als von Räubern

auf ihrer Reise nach Paris überfallene Pilger aus. Der Bischof gibt sich aber damit nicht zufrieden. So erfährt er schließlich, daß der Bettler der Graf von Bourges, die Bettlerin — zum Erstaunen aller, denn selbst der Graf wußte es nicht — die Tochter des ohne Erben verstorbenen Grafen von Anjou, des Bruders des Prälaten sei.

Im Zusammenhang der Darstellung der auf eine eigentliche Begegnung ausgerichteten Verkleidungen, d.h. jenen Verkleidungen, bei denen eine Enthüllung, eine Aufhebung der Verkleidung in der Begegnung stattfindet, werden eine ganze Anzahl von Reiseverkleidungen zu erwähnen sein, so in »*Aucassin et Nicolette*«, in »*Jean de Paris*«, in der XXVI. Novelle der »*Cent Nouvelles Nouvelles*«, im »*Chevalier à la Manche*«. Sie unterscheiden sich von den hier in Betracht gezogenen Beispielen dadurch, daß sie auf zwei bestimmte Personen ausgerichtet sind, und daß der Wiedererkennung eine Verkennung vorausgeht. In diesem Sinne ist die »*Comtesse d'Anjou*« eine Zwischenform: die der Wiedererkennung der Gatten anschließende Szene vor dem Bischof von Orléans ist zunächst eine Verkennungsszene, die in eine allgemeine Wiedererkennungsszene umschlägt (der Bischof erkennt in der Bettlerin seine Nichte, der Graf erfährt die wahre Identität seiner Frau).

Für die Verkleidung durch einen bloßen Namenwechsel, Nachklang der unbekannten Ritter in den Abenteuerromanen und im höfischen Roman, sei das einfache Incognito von »*Floriant et Florete*«¹ erwähnt. Er nennt sich »*Biaus Sauvages*«, sie sich »*Plaisanz de l'Ille*«, um möglichst unbehindert nach Britannien gelangen zu können. Ganz der Tradition der Ritterromane entsprechend, gibt sich Floriant nicht sofort zu erkennen, sondern besiegt zuerst zwanzig Ritter als Beweis dafür, daß »*Biaus Sauvages*« kein anderer als Floriant sein kann.

Fliehende brauchen sich nicht selber zu verkleiden; sie können eine Drittperson sich verkleiden lassen, wie in Philippe de Beaumanoirs »*Jehan et Blonde*«²: Die Liebenden befinden sich auf der Flucht; Robinet, ihr Diener, verkleidet sich als Bettler, um sich nach dem rettenden Schiff zu erkundigen. Er gelangt vor den Herzog, welcher mit seinen Leuten die Wege bewacht. Seine Rolle richtig

spielend, bittet er ihn um ein Almosen. — Die Verkleidung ist im folgenden Teil der Geschichte ganz ohne Bedeutung.

Neben diesen Reise- und Fluchtvarianten sind eine Vielzahl von Motivvarianten auf der Linie des »Hinzu« oder des »Weg-von« zu erwähnen:

Hierhin gehören die Listen all derjenigen, die erfahren wollen, was sie nicht erfahren sollten.

Das Ziel kann zunächst ein ganz unbestimmtes sein: Da ist der König oder der Fürst, der als Kaufmann, als Priester, als einfacher Mann usf. in seiner Stadt (in seinem Land) herumgeht oder reist.¹

Oder aber es kann um bestimmte Ziele gehen:

a. eine Befreiung: z.B. Jean de Rampagne befreit, als aethiopischer Menestrel verkleidet, den Sire de Bracy, indem er ein Schlafpulver in den Wein für das Gelage der Schloßbewohner streut.²

b. eine Mordtat: z.B. um seinen kranken Gegner Ambrosius umzubringen schickt Pascentius einen ihm ergebenen Mann als Arzt verkleidet zu ihm. Der falsche Arzt reicht dem Kranken ein tödliches Gift.³

c. eine Spionage: z. B. Im »*Conte de Poitiers*«⁴, einer Erzählung, die in den großen »*Cycle de la gageure*« hineingehört, verkleidet sich der Graf als Pilger. Er gelangt in sein eigenes Schloß und erfährt die Umstände seiner Hintergehung.

Eine Abwandlung dieser Variante bietet der »*Roman de la Violette*«⁵: Gerart hört, als Spielmann verkleidet, wie er von seinem Gegner hintergangen worden ist.

In diese Rubrik gehören auch die Könige, welche verkleidet ins feindliche Lager gelangen.⁶

Die angeführten Beispiele sind auf der unteren Wertstufe einzu-reihen. Das Motiv ist nur episodisch ausgewertet. Eine innere Beteiligung an der Verkleidungsszene fehlt. Das in den einzelnen Situationen angedeutete Maß der Wandlung ist gering.

B. Die Begegnung

In dieser zweiten Gruppe ist die Verkleidung Mittelpunkt in einem größeren Zusammenhang und sie ist gleichzeitig Vorspiel zur Begegnung. Es ist schon hervorgehoben worden, daß derjenigen

Begegnungsart die größte wertmäßige Bedeutung beizumessen sei, in der sich der Mitvollzug am stärksten auswirke: in der liebenden Begegnung. Die verkleidete Begegnung zwischen Liebenden wird also im Zentrum dieser Gruppe stehen müssen.

Es gibt auch Verkleidungen in den Beziehungen zwischen Verwandten (Vater-Tochter, Mutter-Sohn), denen eine ebenso große anthropologische Bedeutung zukommt wie der verhüllten Begegnung zwischen Liebenden, zwischen Mann und Frau, aber sie müssen hier unberücksichtigt bleiben.

Sowohl die inneren wie die äußeren Einwirkungen einer Verkleidung sind sehr verschieden, je nachdem die Liebenden einander noch nie gesehen haben oder sie sich schon kennen.

Im ersten Fall wird sich die Verkleidung mit der Brautwerbung verbinden. Der in Verkleidung Werbende ist eine Doppelperson; er selbst und der in der Verkleidung dargestellte. Wenn der Werbende sich in seinen Angehörigen einer niedrigeren Stufe als der, welcher er standesgemäß angehört, verkleidet, so will er meistens um seiner menschlichen Qualitäten willen geliebt werden und nicht um dessentwillen, was er in der Welt repräsentiert (König, Fürst, Reicher usw.) Verkleidet er sich aber einer höheren Stufe entsprechend, so will er versuchen, für das gehalten oder geliebt zu werden, was er sein möchte.

Im zweiten Fall kennen sich die Liebenden schon. Die Begegnung ist Wiederbegegnung. Die Spannung ist noch größer als im ersten Fall, weil eine Beziehung zwischen den sich Begegnenden bestanden hat und bestimmte Werte schon verwirklicht waren. Ihr Weiterbestehen ist einer Bewährungsprobe ausgesetzt. Es ist die quälende Frage aufgeworfen: Hat die Wirklichkeit von damals Bestand in der Gegenwart, sind ihre Kräfte versiegt oder lebt sie weiter.

Die Wiederbegegnung ist nur dann sinnvoll, wenn die Erinnerung an die frühere Begegnung wach geblieben ist, selbst wenn die sich wieder Begegnenden Andere als sie damals waren, geworden sind.

a) Die Werbung

Die Werbung in der Verkleidung kann verschieden motiviert sein. Die häufigste Ursache ist die Unnahbarkeit der Geliebten. Diese Un-

nahbarkeit kann durch äußere Umstände (soziale Ordnung) bedingt sein oder auf inneren Gründen beruhen (weil die Geliebte nichts von Liebe wissen will).

Diese Variante illustriert mit großer, dichterisch umwobener Prägnanz das Vertumnusmotiv.

I. Das Vertumnusmotiv

Wir bezeichnen damit das Motiv des Liebhabers in vielen Gestalten nach dem XIV. Buch der Ovidschen Metamorphosen. Es ist gekennzeichnet durch die sukzessiven Verkleidungen, die der Flußgott Vertumnus annimmt, um die Liebe der Haingöttin Pomona zu erlangen. Das Motiv nimmt hier einen geschlossenen, einheitlichen Verlauf, wie er nur selten zu finden ist: alles fügt sich in die idyllische Welt um den Garten der Hamadryade, alles Verkleidungen, die sich aus der Unmittelbarkeit der Umgebung ergeben, ohne daß ein Einbruch von Verwandlungskünsten erfolgen würde.

Von der rauhen Welt in ihrem kleinen Garten abgeschlossen, er gibt sich Pomona der Pflege ihrer Pflanzen und Bäume hin. Ihnen reichlich Wasser zu geben, sie ranken zu lassen, sie dort zurück zu setzen ist ihre einzige Sorge; auf die reich an den Ästen hängenden Früchte zu warten, ihre einzige Freude. Von der Liebe wollte sie nichts wissen — und vergeblich warben Faune und Satyre, ja selbst der ungestüme Sylvanus, um sie. Vergeblich auch sehnte sich Vertumnus, der Pomona über alles liebte, nach der schönen Gärtnerin.

»O quotiens habitu duri messoris aristas
Corbe tulit, verique fuit messoris imago!
Tempora saepe gerens faeno religata recenti
Desectum poterat gramen versasse videri.
Saepe manu stimulos rigida protabat, ut illum
Jurares fessos modo disjunctis juvencos.
Falce data frondator, erat vitisque putator;
Induerat scalas, lecturum poma putares.
Miles erat gladio, piscator, harundine sumpta.
Denique per multas additum sibi saepe figuras
Repperit, ut caperet spectatae gaudia formae.

(XIV., 643—54)¹

In immer neuen Verkleidungen gelangt er zur Geliebten, doch der Garten bleibt ihm verschlossen. Er verkleidet sich in die verschiedenen Menschen, die jeden Tag an ihrem Garten vorbeikommen: bald wird er zum von der Ernte heimkehrenden Bauer, bald zum Fischer; das einmal zu einem Winzer, das anderemal zu einem vorüberziehenden Soldaten. Unter wechselndem Gewand bleibt er stets Bewunderer ihrer Früchte und Blumen, nie ohne zugleich Bewunderer ihrer Schönheit zu sein. Jedes Mal ein Anderer und doch jedes Mal der Gleiche; was er auch immer in Händen trage, eine Sichel, ein Schwert, eine Leiter oder eine Angel, er ist stets der Ueberbringer seiner Liebe.

Doch alle Künste verhelfen ihm nicht dazu, in den Garten zu gelangen, bis er sich schließlich in eine alte Frau, »Kupplerin seiner selbst« verkleidet. Hier bestätigt sich eines der »Gesetze« der Verkleidung, die Angleichung. Bekannten Dingen bringt man weniger Mißtrauen entgegen, als fremden, die Gefahren hinter sich zu bergen scheinen. Oft haben diese zwar gerade dadurch etwas Unerklärliches, Anziehendes. Gegenüber etwas, das bekannten Dingen ähnlich ist, kann man das Mißtrauen leichter überwinden; der Zugang ist offener. Gegen alle Männer hat Pomona ihr Mißtrauen stets gewahrt; der alten Frau aber schenkt sie ihr Zutrauen. Sie erlaubt ihr, von der Schönheit und Jugend des Gottes (der »sie« selbst ist) zu erzählen. Von der Unumgänglichkeit der Liebe aber läßt sie sich nicht überzeugen, selbst wenn sie so harte Strafen treffen sollten, wie jene überspröde junge Frau in der unheimlichen Geschichte, die ihr der verkleidete Vertumnus vorträgt. Erst als der Gott alle Verkleidungen abwirft und strahlend vor ihr steht, wie die Sonne, die aus den Wolken bricht und sich ihrer bemächtigen will, da gibt die Nymphe nach, liebestrunken.

Das Ziel dieser Verkleidungen ist klar: Vertumnus will zu Pomona gelangen; sein Weg kann kein offener sein. Er versucht ihr in immer neuen Beziehungen zu »begegnen«.

II. Die Verkleidungs- und Verwandlungsflucht

Wie sehr hier alles um die Begegnung gravitiert, zeigt sich noch deutlicher im Verwandlungsmotiv in sukzessiven Folgen. Es kann ein Verwandlungskampf oder eine Verwandlungsreihe auf einer Flucht sein, in welchen sich die Liebenden finden und wieder verlieren. Daß Verwandlung und Verkleidung durcheinander gehen können, lässt sich im Verwandlungs- und Verkleidungsspiel im Gesang an Magali aus Mistral's »*Mireille*«¹ erkennen: aus innerer Ergänzungsnotwendigkeit ergeben sich die Paare:

»poisson - pêcheur; oiseau - chasseur; marguerite - eau limpide; nuage - vent de la mer; rayon de soleil - lézard vert; lune - brume qui l'enveloppe; rose - papillon; chêne (moi de l'écorce d'un grand chêne me vêtirai dans la forêt sombre) - lierre; la blanche nonette - le prêtre qui la confessera; la morte - la terre qui la recueillera.«

Überall die gleiche Entsprechung in bestimmten Ordnungen, in bestimmten Räumen, welche bestimmte Bezüge fordern, weil nur so die Ordnung gewahrt werden kann. Fliehend wandelt sich die Geliebte, denn »Jeder glückliche Raum ist Kind und Enkel von Trennung, den sie staunend durchgehen. Und die verwandelte Daphne will, seit sie lorbeern fühlt, daß du dich wandelst in Wind.«¹ In stets sich wandelnden Beziehungen wird die Begegnung gesucht, und jede Trennung führt zu einer Wiederbegegnung, die nicht die letzte sein darf. In jedem neuen Raum ist das Alte gewandelt, verhüllt und offen zugleich. Es ist eine iterative Betätigung der Begegnung in der Flucht, die Abwendung ist stets neue Zuwendung.² Jede Entsprechung ist Voraussetzung für jene letzte Begegnung, in der man schließlich ist, wie man ist, und auch so hingenommen werden will.

Es ist auffällig, daß in diesen Beziehungsformen, sowohl beim werbenden Liebhaber, als der fliehenden Geliebten, die »Richtung der Verkleidung oder Verwandlung« im Sinn einer Erniedrigung verläuft.«³ Daraus ergibt sich die narrative Möglichkeit der Wiedererhöhung bei der Wiedervereinigung, d.h. das Unglück dem Niedrigen, Namenlosen, das Glück der Höhe, der Auszeichnung entsprechen zu lassen. Die Verkleidung eines Höherstehenden in einen Niedrigstehenden ist wohl deshalb viel eher möglich als die umgekehrte Verkleidung, weil die untere Stufe eine Art überwundene Lebensstufe ist. Die

Frage, wie weitgehend diese Erniedrigung des Helden im Sinn einer Vollständigkeit der Erfahrung der Lebensmöglichkeiten zu verstehen ist, kann hier ebenso wie die Frage, wie weitgehend religiöse Demutsvorstellungen diesem Motiv Vorschub geleistet haben, nicht beantwortet werden.

Der Niedrigstehende kann nicht ohne weiteres die höhere Seinsform übernehmen. Die soziale Erhöhung durch Verkleidung ist eine Anmaßung; deshalb muß sie früher oder später mißlingen; es sei denn der verkleidete Held trage die dem höheren Stande entsprechenden Fähigkeiten in sich.

III. Flamenca

Wir wählen als zweites Beispiel »*Flamenca*«¹, einen provenzalischen Roman aus der 1. Hälfte des XIII. Jahrhunderts, bei dem die Verkleidung in der Werbung nicht wie beim Vertumnusmotiv durch innere, sondern durch äußere Widerstände bedingt ist.

Flamenca war in aller Herrlichkeit mit Archambaut von Bourbon vermählt worden. Doch schon bald wurde der junge Adelige so heftig von einer ungerechtfertigten Eifersucht ergriffen, daß er Flamenca einsperren ließ. Ihren Turm durfte Flamenca nur verlassen, um in die Kirche zu gehen, stets tief verschleiert. Hin und wieder erlaubte Archambaut seiner Gattin, ein Bad im Badehaus eines reichen Nachbarn, Pierre Guizo, zu nehmen. Zwei Jahre schon währte die strenge Haft, als Guillaume von Nevers in Liebe zur schönen, nie gesehenen Gefangenen entbrannte. Es war die erste große Liebe dieses vollendeten Ritters aus königlichem Hause.

Guillaume begibt sich nach Bourbon und läßt sich im besten Hotel des kleinen Städtchens nieder, dem Gasthaus, das Pierre Guizo gehört. Von seinem Zimmer aus kann er den Turm Flamenecas sehen. Er gibt vor, Badegast zu sein. Am andern Morgen bemerkt sein Gastgeber bei der Messe, daß sein neuer Gast die Psalmen gut kennt und schlägt ihm vor, in der Kirche zu singen. Welcher Vorschlag hätte Guillaume gelegener sein können? Bei der nächsten Messe sieht er Flamenca von weitem, ganz in ihre Kleider ver mummt. Um Flamenca zu sehen, geht er nun regelmäßig in die Messe. Bald schon stellt er

fest, daß, wenn er an die Stelle des Chorknaben treten würde, es vielleicht möglich wäre, ihr ein paar Worte zu sagen. Sofort entschließt er sich, Meßdiener zu werden. Der Priester nimmt sein Anerbieten sogleich an und freut sich, einen so hübschen und gebildeten jungen Diener zu bekommen. Guillaume läßt sich die Haare schneiden und wirft sich eine »capa redonda / Granda e larga e prionda / de saia negr' o d'esimbru« (vv. 3677—79)¹ über. Den Chorknaben schickt er, um allein seines Amtes walten zu können, mit der Einwilligung des Priesters zur weiteren Ausbildung nach Paris. Auch die übrigen Vorbereitungen trifft er mit großer Sorgfalt. Er läßt das Badehaus mit seinem Wohnhaus — das ihm seine Gastgeber ganz überlassen haben — durch einen unterirdischen Gang verbinden.²

Anfänglich stört ihn sein Kleid. Er will immer wieder nach Art der Adelligen seine Faust auf die Hüfte stützen (vv. 3745—6). — Diese Art von Bemerkung über die Gestik zeigt einen fein beobachtenden Autor. Es ist nicht eine individuelle Geste, sondern nur eine, die den Stand kennzeichnet. Man könnte sich fragen, ob früher die Uebernahme von Verkleidungen nicht leichter gewesen sei, d.h. weniger Sorgfalt zu einer guten Verkleidung gehörte, weil die Vorstellungen davon, was eine bestimmte Zugehörigkeit ausmachte, weniger genau festgelegt waren, wenn es sich um persönliche und nicht standesmäßige Kennzeichnungen handelte. Es ist anzunehmen, daß die gelungene Verkleidung ein historisch recht wandelbarer Begriff ist.

»Amors li fai tot son affaire,
Amors l'a fag tondre et raire,
Amors l'a fag mudar sos draps,
Ai, Amors, Amors, quant saps,

...

Cant autr'amador s'acomptisson*

* sich schmücken

Es genson* e s'afiffollisson**

*,** sich zieren

E pesson de bels garnimens,

De cavals et de vestimens

Fraire Guillems s'apataris*

* Mitglied einer

E per si dons a Dieu servis.«³

Sekte werden

(Vv. 3807—10, 3812—17)

So gelangt Guillaume schließlich vor Flamenca; ihr die Bibel zum Kuß reichend, kann er kein anderes Wort hervorbringen als »Hailas«, genug, um Flamenca in große Verwirrung zu stürzen. Auf den Rat ihrer Kammerfrauen, die vermuten, daß der Meßdiener ein verkleideter Adeliger sein könnte, knüpft Flamenca ein Gespräch an, das von Woche zu Woche weiterklingt. Es zieht sich über Monate hin, vom Frühlingsanfang bis in den Hochsommer, jeden Sonntag nur zwei oder drei Worte.

In der Vorahnung der Begegnung hat die Verkleidung sich aufgelöst: der Meßdiener wird zum unbekannten-bekannten Geliebten, und als solcher ist er nicht mehr Meßdiener. Aus der Liebe zu ihm fragt sie ihn nicht nach Herkunft und Stand.

Die grenzensetzenden Ordnungen sind hier mitkonstituierend für den Spielraum der Verkleidung. In ihm gibt es nur ganz wenige Variationsmöglichkeiten. Kein Rahmen hätte strenger gewählt werden können als der des kirchlichen Kultus für den Ritus einer weltlichen Liebe; die profanisierende Note muß übersehen werden in dieser kühnen Vereinigung des »chevalier« mit dem »clerc«, der Gelehrsamkeit und der ritterlichen Tugend, welche beide zugleich in den hohen Minnedienst treten.

Aus dieser Straffung der Bezüge entsteht, was die Zeit anbelangt, eines der längsten, wenn man die Zahl der ausgetauschten Worte in Betracht zieht, eines der kürzesten Liebesgespräche der Weltliteratur. Die Spannung erzeugende Verdichtung wird hier nicht wie in den meisten Gesprächen in der Verkleidung durch eine Ueberlagerung von Doppel- oder Vieldeutigkeiten bedingt, sondern durch äusere, der Verkleidung nur im weiteren Sinn angehörende Bewegungseinschränkungen.

Schließlich verabreden sie ein erstes Rendez-vous im Badehause des Pierre Guizo. Guillaume erscheint in feinem Tuch von Reims gekleidet. Seine mit Blumen bestickten Schuhe stehen ihm so gut, daß man meinen könnte, er sei mit ihnen zur Welt gekommen. Er lädt die Dame und ihre Begleiterinnen ein, sich durch den unterirdischen Gang in sein Hotel zu begeben. Vier Monate lang werden die Lie-

benden sich so ungehindert treffen können. Dann erlangt Flamenca auch ihre äußere Freiheit wieder. — Der Ausgang des Romans ist nicht bekannt.

Der Flamenca-Roman weist auf eine Tatsache hin, die von andern Motivbeispielen bestätigt wird: die Verkleidung kann in der Begegnung zwischen Liebenden nebensächlich werden, durch die sich verwirklichende Begegnung verblaßt sie und fällt schließlich weg. Die Vermummung zwischen Liebenden würde zu der nur in Offenheit möglichen Zuwendung in Widerspruch stehen. Seit dem ersten »Hailas« ist alles Aeußere, die Kirche, das Gewand nur noch Zeichen eines weiteren Sinnbezuges: die Verkleidung wird geahnt, die Frage nach dem Kleid drängt sich auf. Die Verkleidung ermöglicht die Begegnung, in der Begegnung entscheiden die inneren Bezüge, und die Verkleidung wird aufgelöst.

4. »Joufrois«. Verkleidung und Raum

Die Vollendung des vorhergehenden Beispiels läßt sich erst durch den Vergleich mit der don-juanesken Variante erkennen: einem weiteren Roman aus dem XIII. Jahrhundert, »*Joufrois*«.¹

Der Held, Graf von Poitiers, war eben in England zum Ritter geschlagen worden, als er den Tod seines Vaters erfuhr; er kehrte sogleich nach Frankreich zurück.

Von Abenteuerlust getrieben erkundigt er sich nach den schönsten Frauen im Land. Ein weitgereister Spielmann lobt die unvergleichliche Schönheit der Agnès de Tonnerre, welche ihr eifersüchtiger Gatte in einem Turm eingesperrt hält. Die Sache scheint recht verlockend; Joufrois begibt sich zum nächsten Turnier nach Tonnerre.

»...bien s'estoit desconeüz,
C'onques ne fut aperceüz.
D'une herbe qu'ot en s'amoisniere
Ot teint son vis en tel maniere
Que si serjant que l'avisoiert
A granz peine lo conosoient.«

(Vv. 972—77)

Auch seine Rüstung, seine Waffen, seinen Schild läßt er umändern und mit einem tiefen Rot kennzeichnen. Er legt sich den Namen »Sire de Cocagne« bei. In einer ersten Verkleidung will er die Neugierde der eingeschlossenen Dame wecken: er schlägt sein reiches Lager auf dem Platz vor dem Turm der Dame auf. Nachdem er manch schweren Waffengang mit großem Geschick ausgefochten hat und schließlich als Sieger aus dem Turnier hervorgegangen ist, lädt er eine große Gesellschaft unter dem Birnbaum, der mitten auf dem Platze steht, ein. Den Baum läßt er über und über mit Kerzen schmücken. Am zweiten Festtag wiederholt sich das Ganze prunkvoller. Wie hätte er so nicht sein erstes Ziel, die Aufmerksamkeit der eingeschlossenen Dame auf sich zu lenken, erreicht! Sie sendet dem fremden Ritter einen Diener nach, um in Erfahrung zu bringen, wer der »Sire de Cocagne« sei. Sie erfährt seinen wahren Namen und verliebt sich sehr in den Grafen.

Dieser überlegt sich wie er sein großangelegtes Spiel weiterführen könne.

»Molt pensa en pluisors sanblanz
Coment de s'amor fust joianz
Et qu'il peüst a li parler.«¹

(Vv. 1494—96)

Die Liebe ist ein guter Ratgeber. In keinem Gewand kann er leichter einen Zugang zu ihr gewinnen, als in dem eines frommen Einsiedlers.

»Faire fist froc blanc et cogole
Rongnier se fist con chapelains
Bien sanbla qu'il fust hermitains
Quar tot ot ce que li covient.«²

(Vv. 1507—10)

In Begleitung eines Dieners begibt er sich heimlich nach Tonnerre. In die Nähe der Stadt angekommen, läßt er seinen Diener in einem guten Hotel zurück und sucht den Herrn des Landes auf. Er trifft ihn beim Schachspiel unter dem großen Birnbaum und bittet ihn, sein Spiel unterbrechen zu wollen, um ihn anzuhören. Den reuigen Sünder spielend, bewegt er den Herrn von Tonnerre dazu, ihm das Recht zum Bau einer Klausur zu gewähren. Da dem Einsiedler freie Wahl gelassen wird, zögert er nicht, den schönsten Ort in

der Umgebung von Tonnerre für den Bau seiner Klause zu bestimmen. Von dort aus kann er den Turm der Dame erblicken, ähnlich wie der Graf von Nevers.

Das Vorgehen Joufrois zeigt, wie schwer es ist, eine Verkleidung, die man willentlich aufnimmt, konsequent zu Ende zu spielen — wobei anzufügen wäre, daß dem Grafen gar nicht viel daran liegt, konsequent zu sein. Er wählt nicht einen einsamen Ort, eine Einöde, sondern wählt ein Wäldchen, nahe bei seinem Ziel. Von seiner Liebe bestimmt, denkt der Graf nicht mehr an die Forderungen seiner erweiterten Verkleidung; er gibt dem Bedürfnis, in der Nähe seiner Geliebten zu sein nach, da er sie selbst nicht sehen kann, will er wenigstens ihren Turm sehen. Diese erste Inkonsequenz in seiner Verkleidung kommt nur zustande, weil die konsequente Befolgung der Konventionen der Liebe den Vorrang hat. Die übrige Durchführung seines Planes zeigt, daß er keineswegs von tiefer Liebe bewegt ist. Er ist ganz darauf ausgerichtet, daß ihn sein Abenteuer möglichst wenig kostet, nicht im materiellen Sinn, denn Geld hat er ja genug, sondern an Einschränkungen in seinen bisherigen Lebensgewohnheiten. Es ist nicht die Liebe, die gleichzeitig auf einen Verzicht, d.h. einen Wandel aufgebaut ist, wie in Flamenca z.B., wo der Liebende monatelang eine eigentliche Rolle übernimmt; auch bei Flamenca ist natürlich die Doppeldeutigkeit der Rolle vorhanden, die zum Wesen der Verkleidung gehört. Der Graf von Poitiers verzichtet auf nichts. Das Haus, das er sich bauen läßt, ist schön und gut eingerichtet.

Gegen außen beginnt er sein frommes Leben; er sucht Wurzeln und wilde Früchte in den umliegenden Wäldern:

»Soyent entor son hermitage
Aloit le conte fossoiant*
Herbes et racines traiant
Que dedenz sa maison portoit.
Et quant uns homs li demandoit
Qu'il de ces raicines feissoit
Et il a chascuns respondoit,
Quant ce venoit a la parclose*,
Qu'il ne mangoit autre chose.

* grabend

* Klause
(Vv. 1662—70)

In Wirklichkeit aber schickt er nachts seinen Diener in die umliegenden Dörfer und Schlösser, um für reichliche Nahrung zu sorgen. In Tonnerre aber spricht es sich mehr und mehr herum, er müsse ein heiliger Mann sein. Er gewinnt das Vertrauen des Herrn von Tonnerre und bringt ihn zur Einsicht, daß er seine Frau durch die Einkerkierung dem Teufel in die Arme treibe. Er kann ihn sogar dazu bringen, seine Frau zu ihm zu schicken.

Am nächsten Morgen kommt die hohe Dame mit ihren Kammerfrauen zur Klausen des Mönchs. Er empfängt sie freudig und läßt sie mit ihren Begleiterinnen im Schatten eines blühenden Baumes Platz nehmen. Er hält ihr eine lange Rede über die Dankbarkeit, die sie Gott für ihre Befreiung schulde. Da er ihre Beichte nicht draußen vor den Damen entgegennehmen könne, fordert er sie auf, mit ihm ins Haus zu treten.

Im vordern Raum steht ein Bett:

»... n'ot colte ne coisin
Ne drap de chanvre ne de lin,
Mes sol un pou de grabatiz*. * schlechtes Bett?
Onc hom ne vit plus povres liz
Ne plus durs, ce poëz bien croire.« (Vv. 1911—15)

Er gibt vor in diesem Bett zu schlafen:

»Mais il mentoit, n'i gisoit pas.
En plus bel lit, en plus blans dras
gisoit...« (Vv. 1919—21)

Im hintern Raum ist ein Prunkbett mit seidenen Decken und einem mit frischen Rosen und Veilchen übersäten Kissen.

Dieser Uebergang von einem Raum in den andern, ist der Uebergang von der Welt des Scheins — Scheins der Armut, Scheins von Demut und Verzicht — in eine Welt des Glanzes, der »largesse«. Diese Vorder- und Hintergründigkeit hat seine Entsprechung in der Verkleidung. Im hintern Raum wirft der Graf seine Kutte von sich: darunter trägt er kein härenes Gewand, sondern ein feines, geplättetes weißes Hemd, einen Mantel von Seide — seinen Kopf schmückt er mit einem mit Rosen bekränzten Hut. Von entsetztem Erstaunen ergriffen, will sie fliehen. Er eilt ihr nach, umfängt sie, erklärt sein Spiel, erklärt seine Liebe, gesteht seinen Namen. Kaum daß sie sich

widersetzte, kaum daß sie versuchte, sich aus den Netzen der Betörung zu befreien. Das Leben im Turm ist eng gewesen. Sie erzählt ihm, daß sie damals nach dem Turnier nichts unterlassen habe, um den wahren Namen des »Sire de Cocagne«, der so prächtige Feste zu feiern wußte, zu erfahren; denn sie war in Liebe zu ihm entbrannt.

Es wäre eine große Torheit, einen solchen Liebhaber ein oder zwei Jahre warten zu lassen. — Aber es ist eine Liebe von kurzer Dauer gewesen. Nach kurzer Zeit schon ist der Graf seiner Dame überdrüssig und kehrt nach Poitiers zurück; das Versprechen, seine große Liebe weiter zu pflegen, vergißt er.

In »*Flamenca*« war die Spanne zwischen der Person in der Verkleidung und dem Träger der Verkleidung nicht so groß wie im »*Joufrois*«. Die Rolle als Meßdiener und seine Verehrung für *Flamenca* bildeten in der inneren Zuwendung eine Einheit. Die Eremiten-Rolle des Grafen von Poitiers ist von Anfang an eine doppelte. Die Verkleidung selbst ist nie ernst genommen worden; der Weg zur Frau, die erobert werden soll, weist keinen zeitweiligen Bruch mit dem Bisherigen auf. Wenn auch viel Zeit zur Schaffung der äußeren Bedingungen durch die Verräumlichung der Verkleidung verstrichen sein mag, so ist diese Zeit nicht mit der Erwartung der Begegnung erfüllt. *Joufrois* paßt sich nicht wie der Graf von Nevers einer strengen äußern Ordnung an, er schafft sie sich selber. Unter dem Mantel der Heuchelei baut er die Klausen, von wo aus er das Tor des Turmes aufbricht. Er liebt nur die eigene List.

Am Beispiel von »*Joufrois*« läßt sich die Verräumlichungstendenz der Verkleidung besonders aufweisen:

Jedes Kleid trägt in sich den Zug zur Erweiterung in den Raum. Das Kleid ruft nach einem Zimmer, einem Haus, einer Umgebung, die zu ihm gehören, aus denen es herausgenommen ist. Kleid und Raum haben ihre Entsprechungen: zum Fischer gehört die Hütte, zum Fürsten der Palast usf.

Weil die Verkleidung Verdoppelung ist, verdoppelt sich die zu ihr gehörige Umwelt. Da der Einsiedler Graf ist, führt er zwei Leben, sind in seiner Klausen zwei verschiedene Zimmer, trägt er übereinander zwei Kleidungen: gegen außen ein gottesfürchtiger Klausner, in Wirklichkeit ein don-juanesker Lebemann.

Etwas überspitzt könnte man sagen, daß das Haus ein erweitertes Kleid, das Kleid ein verengtes Haus sei.¹ Das Beispiel einer falschen Klausur würde im Mittelabschnitt einer großen Linie einzureihen sein, die mit der Verkleidung beginnt und mit der Scheinwirklichkeit Potemkinscher Dörfer aufhört. Im untern Abschnitt sind alle Gegenstände der »vergrößerten« Verkleidung, die wie bestimmte Verkleidungsformen dem Eindringen in fremde Räume oder dem Verlassen von solchen dienen: der Rosenkorb von »Floire et Blanche-flor« oder der Wäschekorb Falstaffs, über den Kasten bei Boccaccio, zum goldenen Widder² und dem Trojanischen Pferd. Im Mittelteil steht das Haus selbst. Es kann nur noch durch das »Hameau« von Versailles überboten werden, in dem sich eine Gesellschaft, zum Teil bewußt, über oder neben die Realität stellt durch den Versuch, ein arkadisches Leben in scheinbarer Schlichtheit und Einfachheit zu führen. Das Verkleidungsprinzip bleibt das gleiche: die Wirkung einer Scheinwirklichkeit wird durch die Vergrößerung der Ausmaße erhöht. Es wird die Einheit eines neuen Lebensstiles gesucht, bzw. vorgetäuscht. Diese Fragen münden wiederum in kulturhistorische und ausdruckspsychologische Probleme ein: die Frage nach der Pascalschen »*seconde nature*«, die Frage nach der Bedeutung des Milieus.

In »Jouffrois« haben wir eine Art von Don Juan; denn seine Begegnung mit Agnès de Tonnerre ist eine scheinbare, so wie alle Begegnungen von Don Juan, von demjenigen Tirso da Molinas über denjenigen Molières bis zu Puschkin, Byron und dem Kierkegaardschen Verführer scheinbare sind. Er bindet sich nie. In seinem Spiel versinkt er stets wieder in den Abgrund der Beziehungslosigkeit. Sein Suchen nach Abwechslung läßt jede Leidenschaft im Sieg erlöschen. Wenn »Jouffrois« trotzdem unter die Begegnungen eingeordnet wird, so deshalb, weil die Hoffnung auf eine wirkliche Begegnung stets mitschwingt.

Das in »Jouffrois« aufgenommene Motiv gleitet in einer derben Novellistik in eine mehr oder weniger triviale Verführungsgeschichte ab: so z. B. in der XIV. Novelle der »*Cent Nouvelles Nouvelles*«.³ Ein Einsiedler gibt vor, »*un ange du créateur*« zu sein und verkündet dreimal nächtlicherweile einer armen Witwe, daß Gott ihre

Tochter zur Mutter eines zukünftigen Papstes auserwählt habe. Er verführt die Tochter und sie gebiert ein Mädchen.

Oder die XLV. Novelle des Philippe Pot, Monseigneur de la Roche, in welcher die Skandalgeschichte eines jungen Schotten in Rom erzählt wird:

»par l'espace de XIII ans se maintint et conduisit en l'estat et l'habillement de femme, sans ce que dedans le dit terme il fut venu a la cognoissance publique qu'il fut homme; et se faisait appeler donnee Margarite.«

V. Jehan de Paris

Als letztes Hauptbeispiel dieser Reihe soll »*Jehan de Paris*«¹, eine Erzählung aus den letzten Jahren des XV. Jahrhunderts, untersucht werden. Diese reizvolle Renaissancegeschichte steht und fällt mit einer Anwendung des Verkleidungsmotivs. Seine Verwendung wirkt mehr wie eine spielerische Ueberlagerung, da sie sich, von der konkreten Situation her gesehen, erübrigen würde.

Der König von Spanien hat dem König von Frankreich aus Dankbarkeit für den Beistand in inneren Wirren versprochen, seine Tochter mit dem französischen Kronprinzen zu vermählen. — Einige Jahre später — er hat sein Versprechen vergessen, verlobt er seine Tochter mit dem König von England. Als der junge Dauphin, inzwischen König geworden, von der bevorstehenden Heirat hört, beschließt er, gleichzeitig mit dem englischen König nach Spanien zu reisen:

»en habit dissimulé, en la plus grande gorre (Pomp) et triumphe que sera possible, et changera mon nom et fera aller mon armee par quelque autre lieu . . . Et quant je seray arrivé de par dela, selon que je verray la matiere d'espouser ou non je le feray.«²

In diesem »*habit dissimulé*« will er sich als »*Jean de Paris, fils d'un riche bourgeois*« ausgeben. Er läßt sich aber von einer Schar von Pagen und Rittern umgeben, wie dies nur einem König ansteht.

»habiliez si mignonnement que c'estoit merveilles et belle chose a veoir; tous estoient vestuz de velours noir brodé tout a l'entour de fin or, et les pourpains de fin satin cramoisi. Ilz estoient merueilleusement beaux et blondes, et bien en point, mais sur tous estoit le roy le plus beau et le plus parfaict car bel et grant homme estoit.«³

Niemand anders als der König von Frankreich kann so viele Diener haben, aber es soll ein einfacher Bürger aus Paris sein. Von allen Königen kann sich nur der König von Frankreich einen solchen Aufwand leisten, aber es soll nur ein Bürgerssohn sein. Der Widerspruch ist offensichtlich, er soll nicht verdeckt werden; die Verkleidung ganz nahe beim Spiel wurde als offene Verkleidung (bezw. Incognito) bezeichnet. Sie ist hier nur auf Namenswechsel und einer scheinbaren Verhaltenheit aufgebaut. Die Wirkung des Luxus wird dadurch erhöht.

Fast gleichzeitig mit dem englischen König, welcher zum Einkauf von Brautgeschenken in Paris vorbeikommt, zieht Jean de Paris nach Spanien. Bald werden einzelne Ritter seiner glänzenden Schar von den Engländern entdeckt. Der englische König will sogleich wissen, wem sie gehören; er schickt seinen Herold ihnen nach. In ihre Nähe gekommen, wußte er nicht, was er tun sollte, denn sie schienen ihm »*anges descendus des cieux*«. ¹ Das Unbekanntsein gibt die Möglichkeit der imaginativen Travestie. Die Nichtaufdeckung ist hier ein rein literarisches Moment. — Schließlich machen der König von England und der Bürger von Paris Bekanntschaft, ohne daß es dem König gelingt, die Identität seines Begleiters zu erfahren. Erst eine Tagereise vor Burgos trennen sich die beiden Könige. Der englische König begibt sich an den spanischen Hof und wird aufs beste empfangen. Jean de Paris läßt sich jedoch zuerst anmelden. Die reichen Gewänder der Herolde geben der Neugierde der Hofleute, welche schon durch die Geschichte des englischen Königs über seinen seltsamen Reisebegleiter entfacht worden war, neue Nahrung. Diese Stufung wäre dahingefallen, wenn sich der König sofort zu erkennen gegeben hätte. So erwartet der Hof, die ganze Stadt mit großer Spannung den Einzug des Bürgers von Paris. Und des Stauens ist kein Ende, als die Diener, der Tross, die Leibgarde in nie gesehener Pracht einziehen, zu Hunderten, zu Tausenden, ein endloser Zug. Die bisher streng gewahrte Zurückhaltung wird durch die Demonstration eines unermesslichen Reichtums abgelöst. Immer wieder meint die spanische Prinzessin Jean de Paris entdeckt zu haben, aber es ist nur sein Standartenträger oder der »*grant escuyer*«, der das mit funkelnden Steinen besetzte Schwert des Jean de Paris

trägt, bis endlich der französische Page, der neben ihr steht, ihr Jean zeigen kann:

»le plus bel crestien, le plus noble et plus gracieux que vous veistes oncques, c'est Jehan de Paris, mon maître.«¹

Beim Anblick des Königs »elle devient si roge qu'il sembloit que le feu luy sortit du visaige. si fut toute ravye . . . Et quant Jean de Paris fut au droit d'elle assez près, elle luy tendit ung couvrechief de plaisance, qu'elle avoit en sa main, en le saluant bien doucement«².

Wie hätte sie sich einem Menschen, den sie fast für einen unsterblichen hält, anders verhalten können?

»Certes, je croy que Dieu et paradis doit arriver a ceste heure. Et que peult estre ce? Est-il homme mortel qui puisse telle noblesse assembler?«³

Durch die Art seines Auftretens, seines Verkehrs mit den andern Fürsten, durch seine Hofhaltung, verdichten sich allmählich die Ahnungen zur Gewißheit, daß es niemand anders als der König von Frankreich sein könne. Der König gibt sich durch eine feinsinnige Geschichte zu erkennen: er erzählt, daß er gekommen sei, um zu sehen, ob er in der Schlinge, die ein Jäger vor fünfzehn Jahren für eine Ente gelegt habe, etwas gefangen habe. Die Auflösung der Geschichte ist klar: Der Jäger ist sein Vater; die Ente ist die Prinzessin. — Doch zum vollen Beweis seines Königseins gehört noch das Kleid. »*Jehan de Paris rebrassa ses habillements pour demonstrer qu'il estoit.*«⁴ Inwendig ist sein Rock von blauem Samt mit goldenen Lilien übersät. Da werfen sich der König und die Königin von Spanien vor ihm nieder und bitten ihn um Verzeihung. Er gewährt sie ihnen sogleich. Die Prinzessin gefällt ihm so gut, daß er sie zur Frau nehmen will. Der König von England geht leer aus.

In großer Pracht findet die Hochzeit statt. Kurz nachher wird die junge Frau nach französischer Mode gekleidet:

»Si luy vestirent une moulte riche cotte d'ung drap d'or cramoisi, et par dessus une robe d'ung velours bleu semé de fleurs de lis d'or, tant belle et mignonne que avecq la beaulté qu'elle avoit sembloit plus divine qu'humaine.«⁵

Durch das Kleid vom gleichen Samtstoff mit Goldlilien wie die Gewänder des Königs, wird auch sie über den Stand der gewöhnlichen Menschen gehoben, gleich dem jungen König.

Im Mittelpunkt der Novelle steht eine gesteigerte Begegnung — Bédier hat es ein *»un émerveillement croissant«* genannt.¹ Man meint mehrere Male, die erscheinende Person müsse der Held sein, aber sie erweist sich nur als ihr Diener. Die Beispiele, die in diesem Zusammenhang meistens erwähnt werden, zerfallen deutlich in zwei Gruppen, von denen die eine auf einer Begegnung und die andere auf einer Machtdemonstration beruht. In der ersten Gruppe (Marie de Frances *»Lanval«* und eine Episode im *»Tristan«* des Thomas²) halten Freunde des Helden Kammerfrauen der Geliebten für die Geliebte selbst; in der zweiten (*»Gesta Karoli«*³, *»Chanson d'Antioche«*⁴, *»Chevalier au Cygne«*⁵) sind eine Art Militärparaden dargestellt, welche die Feinde beeindrucken sollen; mehrere Male meinen sie den feindlichen Heerführer zu erblicken und jedesmal ist es nur einer seiner hohen Begleiter.

In *»Jean de Paris«* sind beide Varianten verquickt und mit dem offenen Incognito unterbaut. Der Schwerpunkt liegt auf der Begegnung, nicht aber auf der liebenden Begegnung, da das Demonstrative, das Zurschaustellen zu sehr in den Vordergrund genommen ist. Die Gestalten des jungen Paares sind unpersönlich. Wenn sie nicht hübsch gewesen wäre, so hätte Jean de Paris die Prinzessin einem seiner Hofadeligen zur Frau gegeben; es lag ihm nicht viel an dieser jungen Frau; ihm war allein wichtig, für die Wahrung seiner Rechte zu sorgen, den englischen König auszustecken, seinen Ruf als reichsten Fürsten der Christenheit aufrechtzuerhalten.

Aber als König bewährt er sich nicht durch die Waffen, sondern durch den Glanz seines Reichtums, durch sein fürstliches Auftreten. Das Leuchten der Stoffe, das Schimmern der Metalle, die Zahl der aufschlagenden Hufe, die Vielzahl der drehenden Räder sollen für die unausgesprochenen Qualitäten des Königs sprechen. So wie in der Vorstellung *»Können von etwas«* Reichtum nach sich zieht, kann umgekehrt Reichtum für Können gehalten werden. Kleid und Reichtum verweben sich ununterscheidbar mit der Person. Weil der Bürger von Paris über diese unermesslichen Güter verfügt, muß er ein göttliches Wesen sein; als Besitzer all dieser Schätze muß er auch innerlich alle diese Schätze besitzen. In der Gunstbezeugung der Prinzessin, dem Zuwerfen des Kopftuches, liegt wie eine Gleich-

setzung von Person und Besitz. In einer Art von naivem Entsprechungsglauben läßt man den Besitz für die menschliche Größe zeugen, ein Glaube, der an der Wurzel vieler imaginativer Travestien liegt. Der Schritt von der Verkleidung zum Kleid ist klein, weil schon die Verkleidung ganz in Funktion zum späteren Kleid steht.

Ähnlich wie bei »Joufrois« ist der Verzicht auf den königlichen, bzw. fürstlichen Rang ein ganz kleiner, augenblicklicher. Die wirkliche »Erniedrigung« wie sie Odysseus als Bettler, Tristan als Narr, der Graf von Nevers als Meßdiener auf sich nehmen, liegt ihnen fern. Der Graf von Poitiers übernimmt noch eine konkrete Doppelrolle als Einsiedler-Graf; bei Jean de Paris ist die Verkleidung fast nur ein Sich-nicht-König-Nennen.

Diese Unwandelbarkeit der königlichen Person, der Verlust an Greifbarkeit, diese Erstarrung des Helden, die die hohe Tat durch die Geste des Prunkes ersetzt, scheinen alle auf ein neues Empfinden hinzuweisen, in dem vieles früher Geltende seiner Anerkennung verlustig gegangen ist.

Als Gegenbeispiel, in dessen Mittelpunkt eine wirkliche Begegnung steht, könnte eine frühe germanische Brautwerbungssage, die Erzählung von Autharis Brautwerbung in der »*Historia de gestis Langobardorum*« des Paulus Diaconus (III, 3)¹ erwähnt werden:

»Unerkannt und nur mit wenigen Begleitern kommt der Langobardenkönig Authari an den Hof des Baiernkönigs Garibald, um die ihm versprochene Braut Theudelind mit Augen zu schauen und auf die Probe zu stellen. Höchst poetisch wird die Begegnung des Paares geschildert, wie er aus ihrer Hand den Becher Wein, um den er gebeten hat, empfängt, wie er dabei absichtlich gegen die Sitte verstossend ihre Hand berührt und ihr durch ein Zeichen seine Liebe andeutet, wie schließlich die Jungfrau belehrt durch ihre Erzieherin, erkennt, daß ihr Bräutigam selbst ihr gegenüberstehen müsse, da ein anderer solches nicht habe wagen dürfen.«²

Es ist auch die Begegnung eines jungen Königs und einer Prinzessin, aber sie selber, ihr gegenseitiges Sich-erkennen, stehen in der Mitte.

Die bisher untersuchten Beispiele haben alle den gemeinsamen Zug, auf eine erste Begegnung ausgerichtet zu sein. Im Werben um

die spröde Haingöttin, die eingeschlossen in ihrem Garten lebt, in der Befreiung Flamencas aus ihrem Turm und in der don-juanesken Variante in »Joufrois«, wie auch in den Verkleidungen der jungen Könige, überall klingt etwas vom Symbolgehalt einer absoluten Begegnung durch, auf die von allem Anfang an die Liebenden ausgerichtet waren.

Die Wahl der Beispiele und ihre verhältnismäßig hohe Einschätzung rechtfertigt sich durch die Bedeutung, welche der Begegnung definitionsgemäß gegeben worden ist.

b) Die Bewährungsprobe

In dieser Gruppe spielt die *Bewährung* die Hauptrolle. Die Begegnenden kennen sich, besser haben sich gekannt. Es sind also Formen der Wiederbegegnung. Das Moment des Nichtwiedererkennens ist in diesem Zusammenhang viel häufiger rein literarischer Natur als z.B. das Nichterkennen der wahren Herkunft oder des wahren Standes eines als Bettler verkleideten Fürsten. Das Erkennen eines Verkleideten nach allgemeinen Merkmalen des Sich-Benehmens oder des Sprechens ist viel schwieriger als das Wiedererkennen, weil die Variationsbreite der möglichen Kleidungen eines bestimmten Typus recht groß ist.

Die Antwort auf die Frage, warum nicht wiedererkannt wird, fällt oft sehr schwer. Nochmals gelangt man in entwicklungspsychologische Problemkreise hinein: Muß man z.B. annehmen, daß in Zeiten, die weniger individualisiert waren — d.h. in denen Menschen lebten, die weniger individualisiert erlebten, die Vorstellungen vom andern Menschen eine weniger bestimmte gewesen sei? Die häufige Verwendung des Motivs des Nichtwiedererkennens ist auffällig. Selbst wo sie nur literarisches Einschiesel ist, bleibt sie ein Zeugnis für eine bestimmte Erlebnis- und Bewußtseinsform, solange diese und nicht andere Geschichten erzählt werden. Doch selbst die historische Gültigkeit dieser Aussagen kann in Frage gestellt bleiben, weil das Verhältnis zwischen literarischem und konkretem Erleben keineswegs eindeutig bestimmbar ist. Man kann nicht wissen, wo die stets offene Möglichkeit des Verkennens, wo die konstitutive, entwicklungsmäßig bedingte Unfähigkeit des Erkennens, selbst von Gekann-

tem, überwiegt, sofern man annehmen will, daß sie sich in historischen Zeiten gewandelt habe. Die Frage ist hier in einem soziologischen Sinn gestellt und nicht für die Einzelnen, die je Einzelne waren, weil sie ein hohes Wiedererkennungsvermögen hatten.

Es ist als ob es im Hintergrund dieser Variante nur eine Geschichte gäbe, eine Grundgeschichte, die Grundgeschichte, neben der alle andern verblassen müssen: die Trennung der sich liebenden Menschen und die Wiedervereinigung der Getrennten. Das Wiedererkennen — bzw. die Verkleidungen und Verwandlungen — sind Gegenpol zur wichtigsten Szene der Geschichte, der Wiedererkennungsszene. Mit ihr ist die größte Erzählungsdichte verbunden; entsprechend wächst auch die Gefahr der Künstlichkeit.

1. Die Heimkehr des Odysseus

An der Spitze, sowohl bedeutungsmäßig als auch historisch, gehört das Beispiel der Rückkehr des Odysseus; der Text soll in seiner überlieferten »Einheit«, losgelöst vom Streit um die Autoren auf seine Bedeutung für das Verkleidungsmotiv hin untersucht werden. Man kann sagen, daß die Verkleidung eine der Grundsituationen der Odyssee sei. Ganze neun Gesänge sind von dem Motiv des als Bettler heimkehrenden Gatten bestimmt. Bald ist es die Verkleidung, bald die Verwandlung, die ihn unkenntlich machen.

Als Odysseus von den Phäaken in seine Insel zurückgebracht worden, gießt ein Gott Nebel über ihn aus (XIII, 189—193). Er begegnet bald darauf einem Schafhirten. Aber da es schwer ist, die Götter, die allen und jedem gleichen, zu erkennen (XIII, 312—3), kann er auch nicht in ihm die Göttin Athene erkennen. Sie kommt, um ihn zu verwandeln:

»Aber damit dich keiner der sterblichen Menschen erkenne,
Muß einschrumpfen das schöne Fleisch der biegsamen Glieder,
Und das bräunliche Haar vom Haupte verschwinden; ein Kittel
Dich umhüllen, den jeglicher Mensch mit Ekel betrachte;
Tiefend und blöde die anmutsstrahlenden Augen:
Daß du so ungestalt vor allen Freiern erscheinst.
Deinem Weib und dem Sohne, den du im Hause verließest.«

(XIII, 395—401)¹

»Statt der Gewand' umhüllt ihn ein häßlicher Kittel und Leibrock,
Beide zerlumpt und schmutzig, von häßlichem Rauch besudelt.
Auch bedeckt' ihn ein großes Fell des hurtigen Hirsches,
Kahl von Haaren. Er trug einen Stab und garstigen Ranzen,
Allenthalben geflickt, mit einem geflochtenen Tragband.

(XIII, 432—36)

In diesem Kleid kann er ungehindert in seine Besitzungen gelangen,
Schritt für Schritt, in immer engere Kreise.

Er begibt sich zuerst zum Schweinehirten Eumaios, mit dem er sich in ein Gespräch einlässt, wie es sich bei jeder breiteren Darstellung einer Verkleidungsszene wiederfindet. Schon in der Anrede wird der verschollene König, der göttliche Herr vom Hirten beklagt, wenn auch der Name, die Bezeichnung, die das Ungewisse zum Gewußten macht, Hoffnungen erfüllt — Hoffnungen zerstört, erst später erwähnt wird. Dieses Schwebenlassen im Ungewissen wird vom Helden aufgenommen. Er bleibt fortan zwischen dem Drang, sich erkennen zu geben und der Notwendigkeit, unerkant alles zu sehen. Wieder und wieder fällt das Gespräch auf Odysseus zurück. Und der Bettler im zerschlissenen Gewand nennt seine (eigene) Ankunft zur Zeit des neuen Mondes. Großzügig bewirtet, erzählt Odysseus, der Bettler, seine Erlebnisse mit Odysseus dem Helden.

Eine erste Rückverwandlung in eine gottähnliche Gestalt macht Odysseus in Gegenwart seines Sohnes durch, der glaubt, in das Gaukelspiel eines Dämons verstrickt zu sein. (XVI, 173—6). Es ist wiederum die verwandelnde Macht der Göttin Athene, die hier in sein Schicksal eingreift. Sie bestimmt alles, bis zu seiner äußeren Gestalt.

Der Grundton der ganzen weiteren Entwicklung ist auf Erkennen, Nichterkennen und Ahnen aufgebaut.

Der einzige, der den Herrn sogleich erkennt, ist der Hund Argos, aber er ist schon zu schwach um ihm entgegenzulaufen.

Beim Mahl der Freier geht der garstige Bettler von Gast zu Gast. Als Antinoos, wutenbrannt über sein schamloses Auftreten, ihn mit einem Schemel bewirft, widersetzen sich die andern Freier:

»Uebel, Antinoos, tatst du, den armen Fremdling zu werfen!
Unglückseliger! wenn er nun gar ein Himmlischer wäre;
Denn oft tragen die Götter entfernter Fremdlinge Bildung;

Unter jeder Gestalt durchwandeln sie Länder und Städte,
Daß sie den Frevel der Menschen und ihre Frömmigkeit schauen.¹
(XVII, 483—487)

Stets ist es möglich, daß der Fremde ein verkleideter Gott ist; denn wenn die Götter die Gestalt der Sterblichen annehmen können, könnte jeder Sterbliche vielleicht ein Gott sein. Dies ist von großen Folgen für das Gastrecht.² Die Gastfreundschaft ist eine der Grundlagen der Ethik der Odyssee.

Der fremde Bettler kommt auch mit der Herrin des Hauses ins Gespräch. Er erzählt vom großen Odysseus. An der in jede Einzelheit gehenden Beschreibung des Kleides des großen Helden überzeugt sich Penelope, daß der Fremde ihren Gatten wirklich gesehen hat. Die Einzigartigkeit des Einzelnen ist nicht durch seine Physionomie zu fassen, sondern durch die Kleidung, die ihm selber entspricht, die auch er selber ist. Der Einzelne scheint über das sichtbarste, seine Kleider, seine »Stellung« am leichtesten greifbar zu sein.

Es ist das Spielen mit jenen Doppeldeutigkeiten, daß Odysseus vielleicht so wie dieser Fremde, daß dieser Fremde vielleicht so wie Odysseus, jählings gealtert, von Not und Uebel bedrängt, herumirrt (XIX, 358—60). Die Klage um das schwere Schicksal des Bettlers wird zur Klage der Penelope um das schwere Schicksal ihres Gatten.

Die Doppeldeutigkeit wird zur Ahnung verdichtet; vor dem Fußbad sagt Eurykleia zu ihm:

»Unser Haus besuchte schon mancher bekümmerte Fremdling;
Aber ich habe noch nimmer so etwas Aehnliches gesehen,
Als du an Stimme, Gestalt und Füßen dem Odysseus gleichst.«
(XIX, 380—81)

Die Narbe am Schenkel³ läßt die Ahnung zur Gewißheit werden: Odysseus ist zurückgekommen. Noch muß es geheim bleiben. Er bleibt ein Anderer, der doch immer nur der Andere seiner selbst ist:

»Und mir träten die Augen; ich dachte gleich an Odysseus,
Der wohl auch so zerlumpt bei fremden Leuten umherirrt,
Wo er anders noch lebt und das Licht der Sonne noch schauet.«
(XX, 205—207)

In diesen Worten wandte sich Philoitios, Führer der Hirten, an den fremden Bettler, der ihm von Wuchs einem König zu gleichen

schien. Und die Ahnung wird zur Gewißheit: Voller Grauen ist das Gericht über die Freier, voller Grauen das Blutbad. Einzig Penelope weiß noch nicht von der Rückkehr ihres Gatten, und selbst als die alte Amme ihr die Botschaft bringt, bleibt sie voller Zurückhaltung. Die Erzählung von der Narbe vermag sie nicht zu überzeugen. Sie glaubt an ein Machwerk der Götter:

»Lange saß sie schweigend; ihr Herz war voller Erstaunens,
Jetzo glaubte sie schon sein Angesicht zu erkennen,
Jetzo verkannte sie ihn in seiner häßlichen Kleidung!«

(XXIII, 93—95)

Ja selbst als er durch die Göttin verwandelt im strahlenden Glanz der Unsterblichen vor sie tritt, bleibt sie zurückhaltend. Erst das Wissen um die Bauart des Bettes ist ihr ein untrügliches Zeichen: ihr Gatte ist zurückgekommen.

Dies sind im Umriß einige der wichtigsten Wiedererkennungsszenen aus der Odyssee, ein langsames Eindringen in alles, was zurückgelassen worden war. Maßgebend ist das Wachgebliebensein der früheren Beziehungen. Dort wo sie am stärksten, am lebendigsten waren, sind bei der Rückkehr die größten Werte in ihrem Weiterbestehen oder Nichtweiterbestehen in Frage gestellt. Dieses Aufdie-Probe-Stellen der Werte, welche zum großen Teil in der Beständigkeit der Gefühle ruhen, ergibt sich in jeder Situation des Zusammentreffens von neuem. Je näher Odysseus zum Haus kommt, in desto entscheidender Weise sind die Werte in ihrem Bestand in Frage gestellt: der Schweinehirt, der Sohn, die Amme, die Gattin — der Vater.

Obschon nicht außer Acht gelassen werden darf, daß sie sich im Rahmen einer bestimmten Vorstellungswelt abspielen, daß damit über ihre mythischen oder kosmologischen Inhalte nichts ausgesagt ist, so bleiben trotzdem Grundzüge zurück, die sich in jeder Ausgestaltung dieser Motivvariante wiederfinden:

1. Die Rückkehr zur geliebten Frau, ohne sich erkennen geben zu können oder zu wollen.

2. Die stete Verdoppelung im Gegenwärtig-abwesend- und im Abwesend-gegenwärtig-Sein.

3. Das Erzählen von sich selbst wie von einem Andern und die Ankündigung der Rückkehr des Helden, d.h. seiner selbst.

4. Der Nachweis der Identität durch ein untrügliches Zeichen, wobei der Begriff der Untrüglichkeit sich als sehr dehnbar erweist. Es sind mehr oder weniger eindeutige Beweise durch ein besonderes Können (Spannen des Bogens, Bezähmen eines Pferdes usw.), durch unverkennbare Körpermerkmale oder schließlich durch Wissen einer geheimen Tatsache.

Die Wiedererkennung ergibt sich aus all den Hinweisen, die für das Unwiederholbare Zeugnis ablegen und dadurch den Beweis der Identität erbringen.

Sobald außerirdische Mächte im Hintergrund des Geschehens da sind und verwandelnd und verkleidend eingreifen, bleibt jede Möglichkeit des Wiedererkennens in einem letzten Sinn ihnen anheimgestellt.

Wenn im folgenden hoch- und spätmittelalterliche Beispiele angeführt werden, die zunächst stark vom homerischen Prototyp abzuweichen scheinen, so muß hervorgehoben werden, daß nur nach der situationsmäßigen Ähnlichkeit und nicht nach dem direkten oder indirekten quellenmäßigen Zusammenhang gefragt ist: die durch äußere Umstände getrennten Liebenden oder Gatten, die sich in einer Verkleidungssituation wiederfinden. Der Rückkehrbegriff ist auch in einem weiteren Sinn aufgefaßt.

In dieser Verkleidungssituation ist man Botschafter seiner selbst, erzählt seine eigene Geschichte als eine fremde. Es sind die Grenzsituationen der nahen Ferne und der fernen Nähe und ihre Aufhebung.

2. »Folie Tristan d'Oxford«

Die Erzählung, welche die übrigen altfranzösischen Beispiele bei weitem überragt, ist diejenige der »Folie Tristan d'Oxford«.¹ Unter den Darstellungen des an Verkleidungsszenen reichen Tristanstoffes erreicht keine auch nur annähernd ihre dichterische Geschlossenheit, weder in den episodischen Darstellungen bei Béroul oder Thomas — auch in denjenigen von Eilhart von Oberge oder Gottfried von

Straßburg nicht, noch dort, wo die Erzählungseinheit eine größere ist, wie in der »Folie Tristan de Berne«¹, dem »Tristan Ménestrel« in der »Continuation de Perceval«² oder in »Tristan als Mönch«³.

Weder der Autor — Hoepffner nennt ihn ein »alter ego« des Thomas⁴ — noch das Entstehungsjahr (wahrscheinlich gegen das Ende des XII. Jahrhunderts) sind genau bekannt.

Diese auf den ersten Blick so einfache Geschichte erweist sich bei näherem Zusehen als sehr durchdacht. Es ist eine Art Synthese des Tristanromans in einigen hundert Versen, eingebaut als scheinbare Phantasiereden eines Narren, der seine Identität als Tristan beweisen will.

Man könnte die »Folie« in drei Akte zerfallen lassen: der erste Akt — die Reise Tristans und die Uebernahme der Verkleidung, der zweite Akt — Tristan vor dem König und der Königin und der dritte — Tristan vor der Königin.

Tristan ist vom Hof König Markes verbannt worden. Er weilt in der Bretagne, gebrochen und traurig, ohne die Geliebte. Damit er seine Freunde verlassen kann, muß er sich ein erstes Mal verkleiden:

»Il se penset si desguiser
E sun semblant si remuer
Ke ja nuls hom nel conestrat
Ke Tristran seit, tant nel verrat.« (Vv. 41-44)

Er verläßt nächtlicherweile zu Fuß das Schloß seines Freundes; als Reiter wäre er aufgefallen, man hätte ihn entdeckt. Er findet ein Schiff, das ihn nach Cornwall bringt. Vor dem Schloß des Königs sieht er ein, daß seine Verkleidung ungenügend ist. Je näher er an sein Ziel gelangt, desto besser muß er sich verkleiden. Sein Schmerz, sein Sehnen, sein Ausgeschlossensein finden ihre Einheit in der Figur des Narren. Er verkleidet sich in das, was er selber ist, in einen Narren. Es ist eine Verkleidung, die zwischen eigentlicher und uneigentlicher Verkleidung steht. Er wählt die Maske, die ihn demaskiert. Er gebärdet sich als einer, der am Rande steht, um dorthin zu gelangen, wo er seine Mitte wiederfinden kann. Auch schwärzt er sich das Gesicht (Vv. 215-6), schert sich das Haar, tauscht die Kleider mit einem Fischer. Die Erscheinung des Ritter

Tristan ist so verwischt, daß der Narr Tristan, als er vor seinen königlichen Onkel tritt, zu ihm sagen kann, wer er ist:

»Jo suis Trantris ki tant l'amai (sc. Ysolt)

E amerai tant cum vivrai.« (Vv. 317-8).

Nicht nur wer er ist, auch was er will:

»Laissez m'a Ysolt cunsiler, (im Geheimen sprechen)

Je la sui venu douneier.« (den Hof machen, lieben)

(Vv. 379-80)

Geschwätz eines Irren, bar jedwelchen Sinnes. Er schlägt vor, Isolde gegen seine Tochter einzutauschen. Der König lacht. Isolde ist es unheimlich. Niemand glaubt, daß es ihm ernst sein könnte, und Isolde will nicht, kann nicht glauben, daß es Tristan sei.

»E Tristran est tant alinieiz (hochgewachsen)

Bels home, ben fait, mult ensenez:

Ne serroit truveiz en nul païs

Nul chevalier de greniur pris.« (Vv. 579-82)

In ihrer Vorstellung ist Tristan ein vollendeter Ritter, vor ihr steht ein gestikulierender »fol naif« von abstoßender Häßlichkeit. Alles an ihm straft ihre Vorstellung Lügen.

Sie will ihn hinauswerfen lassen, er aber bleibt; seine wirren Geschichten belustigen, seine Bilder wecken Träume, alles vom Reiz dessen umwoben, was man nicht ganz versteht.

Verkleidet erzählt er die Geschichte seiner Verkleidungen:

Wie er ein erstes Mal zu ihr gelangte, zu Tode erkrankt am Gift der Waffen des Morholts, in seinem dem Zufall der Winde und Strömungen überlassenen Boot. Für sie ein Unbekannter, gab er vor, ein anderer zu sein, als er in Wirklichkeit war: der sieche Sänger war der »Mörder« ihres Onkels.

Darauf kam er als reicher Händler nach Irland, vortäuschend, er halte um die Hand Isoldes an. Er war gekommen, um für einen anderen zu werben.

Wie könnte sie es ertragen, den Gedanken eines Narren zu folgen, die sie zwingen, Schritt für Schritt den Weg ihrer Liebe nochmals zu gehen, Worte, die ihre Maske, die sie in Gegenwart des Königs trägt, in Stücke springen läßt. Sie erklärt, dies seien die wüsten Träume eines Trunkenen. Der Narr nimmt das Wort auf, erzählt

vom Liebestrank, der Ursache all ihres Unglücks, der sie gezwungen hatte, verlogene Rollen zu spielen: nicht nur Neffe des Königs, sondern auch Liebhaber seiner Frau, nicht nur Gattin des Königs, sondern auch Geliebte seines Neffen.

Zu innerst bloßgestellt, glaubt sie das Opfer von Zauberkünsten zu sein; denn das Bild des Ritters ist für sie das Bild Tristans. Sie will sich zurückziehen. Doch der König zwingt sie, das Gerede des Besessenen, die Sprache voller Zweideutigkeiten weiter anzuhören. Endlich läßt der König sein Pferd holen — die Königin kann sich in ihre Gemächer zurückziehen.

Das erste Hindernis ist umgangen, aber die Königin ist durch das Bild der Verkleidung gebannt. Das Zu-offene kann oft nicht verstanden werden. Es ist Tristan nicht gelungen, ihrer beider Einsamkeit mitten unter Menschen aufzuheben.

Es folgen zwei kurze Zwischenszenen: Ysolt und Brengain — Tristan und Brengain. In der ersten klagt Ysolt ihr Leid und verflucht den Fremden. Sie willigt aber ein, daß Brengain zu ihm gehe und ihn frage, ob er nicht Tristans Bote sei. In der zweiten gelingt es Tristan, sich Brengain zu erkennen zu geben; sie gesteht zwar nicht, daß sie ihn erkannt habe.

Tristan wird in das Zimmer der Königin geführt. Er will sie umarmen, sie weicht zurück. Von jetzt an hat die Verkleidung ihren bisherigen Charakter verloren; sie war ein äußerst gewagtes Spiel, und wird nun Minnespiel. Er könnte die Maske abwerfen, aber er will als derjenige erkannt werden, zu dem sie ihn gemacht hat. Nochmals versucht er die Bilder der Vergangenheit in ihr wachzurufen, sucht durch das Wissen um das Vergangene sie zu überzeugen: »Ich bin Tristan«. Erst als der Hund, Husdent, seinem Meister einen stürmisch freudigen Empfang bereitet, werden in ihr Zweifel wach. Nicht tief genug, um nicht beim Anblick des Ringes, den sie einst Tristan geschenkt hatte, in Weinen auszubrechen, weil sie meint, Tristan müsse tot sein, und der Narr sei nur Ueberbringer des Ringes. Sie weint. Ihre Tränen zwingen ihn, seine Maske fallen zu lassen. Sie erkennt ihn in dem Augenblick, als er wieder seine, ihr bekannte Stimme annimmt. Darauf:

Brengain l'ewe tost aportat
E ben tost sun vis en lavat;
Le teint de l'erbe e la licur
Tut en lavat od la suor.
En sa propre furme revint.« (Vv. 983-87)

Tantris findet Tristan wieder, weil er sieht, daß er noch geliebt wird.

Tristan hat nicht den Weg des nächtlichen Diebes gesucht. In der Ueberoffenheit des Selbstverständlichen hat der Verdacht keinen Platz. Seine Verkleidung ist Selbstwahl; sein Vorbild ist sein eigenes Narrsein. Er gelangt vor Isolde, als der, den er ohne sie geworden wäre. Sie befreit ihn vom Mantel der Umnachtung.

Der Tristanstoff als solcher ist mit Verkleidungen durchsetzt¹. Selten nur tritt der Held mit vollem Namen auf. Tristan ist stets ein anderer; erst in den entscheidenden Augenblicken wird er erkannt oder gibt sich zu erkennen. Dies ist ein in den Ritterromanen sehr verbreitetes Motiv, dem eigens nachzugehen wäre²: der Held, der berühmte Ritter, namenlos oder einfach den Namen nach der Farbe seiner Rüstung tragend (der weiße Ritter, der rote Ritter) oder nach einem besonderen Kennzeichen (der Ritter mit dem Ärmel, der Ritter mit den Zöpfen) benannt³. Hier überschneiden sich Inkognito und Verkleidung fortwährend.

Am deutlichsten kommen die Verkleidungsepisoden im »*Tristan*« des Eilhart von Oberge zur Geltung. Dort findet sich auch die Narrenverkleidung⁴ der »*Folie d'Oxford*« wieder, doch in viel gröberer Form.

Es seien noch zwei Varianten der Verkleidung hervorgehoben, die für den Reichtum dieser Kleidersprache zeugen.

a) Tristan und Gorneval kleiden sich als Bettler⁵. Tristan kann Isolde von seinem Kommen benachrichtigen und verbringt eine Liebesnacht mit ihr. Auf dem Rückweg stößt er auf wettkämpfende Gefolgsleute des Königs. Er wird im Namen der Königin aufgefordert, an den Wettkämpfen teilzunehmen, eine Aufforderung, die er nicht ablehnen darf. Die Kleider sind zu eng, die Nähte platzen, der Stoff des tiefroten Gewandes quillt durch. Der starke Bettler übertrifft alle. — Zwei Kleider, übereinandergetragen, das ist die Konkretisierung dessen, was für jede Verkleidung gilt. Man hat ein

Kleid über ein anderes gezogen, und in der Handlung erweist es sich, wer man ist; das wahre Kleid wird sichtbar.

b) Ein anderes Mal gelangen Tristan und sein treuer Begleiter als Spielmänner verkleidet — sie tragen rote Käppchen und kurze Ueberwürfe aus gelbem Stoff — an den Hof des Königs¹. Sie werden entdeckt und müssen fliehen. Die Königin kommt auf den klugen Gedanken, zwei fahrende Sänger den beiden Freunden ähnlich zu kleiden; für Tristan und Gorvenal gehalten, werden sie festgenommen. Aber es stellt sich heraus, daß die fahrenden Sänger wirklich fahrende Sänger sind; Tristan ist gerettet. — Das Beispiel zeigt eine Auswertung der motivischen Verwandtschaft von Substitution und Verkleidung. Die Verkleidung ersetzt hier jemanden. Durch das Ähnliche wird das Unähnliche übertüncht, die Unterschiede werden verwischt, das Gesuchte ist nicht mehr faßbar.

Beide Beispiele sind eher Nichtbegegnungen, weil das Ziel, die Begegnung mit Isolde, im Vergleich zum Gelingen der Verkleidung fast nebensächlich wird. Durch diese fehlende Ausrichtung haben sie etwas Mattes und Unbestimmtes.

Die Verkleidungen Tristans sind die Geschichte einer steten Rückkehr, die ihren Höhepunkt dann erreicht, wenn der Rückkehrende nicht mehr erkannt wird. Der Ritter Tristan ist Isolde in der Rolle des Narren fremd. Wenn auch die fallende Maske ihn nochmals zurückkehren ließ, nie ist diese Rückkehr zur Heimkehr geworden.

3. »Aucassin und Nicolette«

Ein weiteres Musterbeispiel ist die »*Chant fable von Aucassin und Nicolette*«, ein Liebesroman aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts. Dem Zusammensein der Liebenden — die Vorgeschichte kann unberücksichtigt bleiben — war durch ein Seeräuberüberfall ein rauhes Ende bereitet worden. Aucassin wird an die heimatliche Küste verschlagen. Nicolette gelangt mit dem Schiff der Seeräuber nach Karthago, ihrer Vaterstadt, aus der sie vor fünfzehn Jahren entführt worden war. Sie hatte ihre Herkunft vergessen und erkennt nun Karthago als die Stadt ihrer Kindheit wieder. Sie gibt sich als die Tochter des Königs wiederzuerkennen. Sie wird überall gefeiert, aber sie verweilt nur wenige Tage in der Stadt.

»Ele se porpensa par quel engien ele porroit Aucassin querre. Ele quist une vièle, s'aprist a vièler, tant c'on le vaut marier un jor a un roi rice paiien. Et ele s'enbla la nuit si vint au port de mer si se herberga cies une povre fenme sor le rivage. Si prist une herbe si en oinst son cief et son visage, si qu'ele fu tote noire et tainte. Et ele fist faire cote et mantel et cemissee et braies, si s'atorna a guise de jogleor, si prist se vièle, si vint a un marounier se fist tant vers lui, qu'il le mist en se nef!«¹ (38, 11-20)

Die männlich gekleidete Jungfrau ist ein häufiges Motiv der Reiseromantik². Das Schwärzen des Gesichtes ist ein ebenfalls nicht seltenes Mittel, sich unkenntlich zu machen³. Ob sie nur diesem Zweck der Neutralisierung dient oder ob auch magische Verwandlungsvorstellungen nachklingen, ist nicht feststellbar.

Sie begibt sich in die Provence und gelangt zum Schloß von Biaucaire, wo Aucassin inzwischen Graf geworden ist. Von seinen Vassallen umgeben, hält er gerade Hof. Er aber sieht nur die Blumen und hört nur die Vögel und denkt an Nicolette. Da steht Nicolette plötzlich vor ihm und singt ihm das Lied von Aucassin und Nicolette vor⁴:

»Escoutés moi, franc baron,
cil d'aval et cil d'amont!
Plairoit vos oïr un son*
d'Aucassin, un franc baron,
de Nicolette la prous?

* Lied

...

D'Aucassin rien ne savons,
mais Nicolette la prous
est a Cartage el donjon.
Car ses pere l'ainme mout,
qui sire est de cel roion*.
Doner li volent baron
un roi de paiiens felon.
Nicolette n'en a soing,
Car ele aime un dansellon*
qui Aucassins avoit non;
bien jure Diu et son non,
ja ne prendera baron,
s'ele n'a son ameor,
que tant desire.«

* Königreich

* Jüngling

(39, 14-18; 24-36)

Inständig bittet Aucassin den Spielmann, nach Karthago zu gehen und Nicolette zu veranlassen, zu ihm zu kommen. Er bricht in Tränen aus; daß er selber nach Karthago aufbrechen könnte, fällt ihm nicht ein. — Beim Abschied sagt der Spielmann jedoch, die Geliebte sei schon in der Stadt, worüber sich Aucassin sehr freut. Sie begibt sich selber in die Stadt und sucht Bekannte auf, denen sie sich zu erkennen gibt.

»...Si le fist laver, baignier et sejourner wit jors tous plains, si prist une herbe qui avoit non esclaire, si s'en oinst, si fu ausi bele qu'ele avoit onques esté a nul jor. Se se vesti de rices dras de soie, dont la dame avoit assés, si s'assist en la canbre sor une cueute (Kissen) pointe de drap de soie, si apela la dame et li dist qu'ele alast por Aucassin son ami. Et ele si fist.« (40, 33-38)

Sie überbringt dem weinenden und um Nicolette klagenden Aucassin die gute Nachricht der Rückkehr Nicolettes. Beglückt eilt er in die Stadt. Die Liebenden erkennen sich sogleich. Die Wiedererkennungsszene ist naiv und durchsichtig. Nichts mehr steht zwischen ihnen. Es endet, wie Märchen enden.

Die ganze Chantefable ist in einer kindlich-heiteren Atmosphäre gebadet. Die Trennung bringt weder sie noch ihn in eine schwierige Situation, weil es keine schwierige Situation gibt, der nicht durch die Gewißheit des Sich-Wiederfindens der Geliebten viel von ihrer Schärfe genommen ist.

In diesem Licht der Unmittelbarkeit können die Dinge nicht hintergründig sein. So ist es auch nicht verwunderlich, daß Aucassin von keinen Vorahnungen ergriffen wird. Die Naivität des Grafen der Erscheinung Nicolettes gegenüber hat etwas Rührend-Klágliches. Die Antwort auf die Botschaft sind Tränen. Verhindert ihn seine Liebestrauer am Wiedererkennen des Spielmanns? Die Verkleidung ist hier nicht wie in der Odyssee durch göttliche Kräfte ermöglicht, wie in »*Flamenca*« von der Hingabe getragen, wie in »*Joufrais*« durch schauspielerische Verschlagenheit des Verführers undurchdringlich gemacht, sie führt nicht zu der den doppeldeutigen Bezügen eigentümlichen Spannung. Nicolette und Aucassin sind durch nichts getrennt als durch ihre eigene Naivität. Der besondere Charme dieser Verkleidung liegt in ihrer eigenen Ueberhöhung, dem Sich-vergewissern-

Müssen, selbst wenn die tatsächliche Lage eine klare ist, dem in Verhüllung Einblick gewinnen wollen, wo es der Verhüllung nicht bedarf.

Oder wäre diese Verkleidung als Spiegel einer Grundsituation zwischen sich wiederfindenden Liebenden zu verstehen?

4. Andere Rückkehrerzählungen

Zu dieser Motivvariante gehört ein großer Kreis von Rückkehrerzählungen:

So die »*King Horn*«-Sage¹, Sagen um die Rückkehr Karls des Großen² und andere³. Sie alle gravitieren um das Motiv der verkleideten Rückkehr. In einzelnen Fällen handelt es sich um fast traditionelle Motivkomponenten (das Schwärzen des Gesichtes, das Tragen besonderer Kleider nach dem Ablegen der Verkleidung usw.), in andern um Neuschöpfungen aus dem Leben, in einer dritten Art um eine Verknüpfung von Tradition und kleinen Neuschöpfungen; alle bleiben jedoch innerhalb der aufgewiesenen Grundlinien der Begegnung.

An diese Erzählungen sind eine Reihe besonderer Varianten anzufügen, welche einige Abwandlungsmöglichkeiten der Verkleidungssituation nachzeichnen sollen.

a) Bei Jean de Condé findet sich die Erzählung vom weißen Ritter⁴:

Auf das Drängen der Verwandtschaft hin entschließt sich Ferris de Launoi, ein schon älterer adeliger Herr, ein junges Mädchen zu ehelichen. Längere Zeit ist ihre Ehe sehr glücklich; doch darauf läßt sich die junge Frau von einer neuen Zofe überreden, daß sie einen Liebhaber nehmen müsse. Zur Zeit eines großen Turniers kommen fremde Ritter ins Haus. Unter ihnen befindet sich ein hübscher, junger »bachelier«. Sie läßt ihm durch die Kammerfrau mitteilen, daß, wenn er als Sieger aus dem nächsten Turnier hervorgehe, sie ihm ihre Liebe schenken werde. Aber der Zufall will, daß der alte Ritter das Gespräch mitanhört. Er beschließt, selber am Turnier teilzunehmen und verläßt das Schloß unter dem Vorwand eines Besuches in der Nachbarschaft. Er begibt sich jedoch, als

»weißer Ritter« verkleidet, inkognito zum Turnier. Zwei Neffen begleiten ihn:

»I. fol visage avoit cascuns
Que ne les coneüst aucuns.« (Vv. 631-2)¹

Siegreich nimmt er an den schwersten Turnierkämpfen teil. Seinen jungen Rivalen, der verbissen ihn stets von neuem zum Kampf fordert, überwindet er zu dreien Malen. Ferris wird zum Sieger des Turniers ausgerufen. Sogleich zieht er sich in eine entfernte Herberge zurück.

Die Kammerfrau, welche sich im Namen ihrer Herrin mit Geschenken an das Turnier begeben hatte, um sie dem Sieger zu überreichen, findet nur mit Mühe das Gasthaus des Ritters. Mit verdecktem Gesicht im Bett liegend, empfängt er sie:

»Sire, fait elle, ce present
De par ma dame vous present;
Capiel*, chainture et aumosniere *Käppchen
Vous envoie par tel maniere
C'o les joyalz s'amour vous donne
Et cuer et cors vous abandonne;
Ch'est la plus bielle et la plus noble
Ki soit jusqu'en Constantinoble
Et en cui plus a d'esbanoi* *»réjouissance«
La bielle dame de l'Aunoi
Est nommée et le siens maris
Est nommés mesires Ferris.« (Vv. 1071-93)

Da er für sie ein anderer ist, kann sie ihm von ihm selber sprechen. Durch das Zusammenfallen zweier Personen in eine spaltet sich hier die Handlung nicht auf, sondern wird zu ihrem Ausgangspunkt zurückgeführt. — Ein solches Angebot darf nicht zurückgewiesen werden; er weiß es und wird der Aufforderung nachkommen. Sein Name aber müsse geheim bleiben, fügt er bei.

Er verläßt heimlich den Turnierort, reiche Spenden für die Spielleute und Herolde zurücklassend. Man will ihn zum Fest rufen; er ist schon aufgebrochen, denn seiner wartet ein größerer Triumph.

Die Kammerfrau ist vor ihm auf das Schloß gelangt und hat ihrer Herrin von der Tapferkeit und Großzügigkeit, von den siegreichen Kämpfen des weißen Ritters erzählt. — An einem späten Abend

kommt Ferris — in den gleichen Kleidern in welchen er weggeritten war — müde und zerschunden nach Hause. Seine Mähre hatte ihn abgeworfen; er macht klägliche Figur. Seine Frau überschüttet ihn mit Vorwürfen, daß er so schlecht ausgerüstet, so schlecht beritten ausgezogen sei. Er läßt alles über sich ergehen und zieht sich zurück.

Kurz darauf veranstaltet er ein großes Fest von solcher Pracht, als ob er ein zweites Mal Hochzeit feiern wollte. Mitten im Fest zieht er die Geschenke der »fremden Dame« hervor, ohne sich über ihre Herkunft näher zu äußern. Er stimmt ein Lied an, um scheinbar seiner Freude Ausdruck zu geben:

»Puis que ma dame a fait ami,
Il aïert bien que fache amie.« (Vv. 1368-9)

Immer wieder dieses Spiel mit der Verdoppelung, die in der Begegnung in eine Ebene zusammenfallen, weil er der »ami«, sie die »amie« ist. Am nächsten Morgen, als nur noch die Freunde und Verwandten seiner Frau da sind, erklärt er die wahre Herkunft der Geschenke. Die junge Frau wirft sich ihm weinend zu Füßen und bittet ihn, seine gerechte Strafe an ihr zu vollziehen. Er verzeiht ihr sogleich. Die Kammerfrau erhält ihren Lohn und das beste Kleid ihrer Herrin und wird entlassen.

Von der Begegnung her gesehen könnte man diese Verkleidung eine indirekte nennen. Die junge Frau für die sie übernommen wird, steht nicht direkt dem Verkleideten gegenüber, sondern dem durch die Verkleidung geschaffenen Bild des weißen Ritters. Der Unterschied zwischen dem alten und dem neuen Bild ist zu groß, als daß sie zur Deckung gebracht werden könnten. Der Heimkehrende und der Turniersieger können unmöglich die gleichen sein. Er kommt unverkleidet zurück und wird verkannt — im Gegensatz zur allgemeinen Form des Rückkehrmotives in dem die Verkleidung zur Verkennung führt. Er ist der weiße Ritter, aber seine Frau sieht in ihm nur einen alten Adeligen, der sich nicht einmal kleidet, wie es einem Manne von Stande ziemt. Die Geschenke übernehmen die Rolle des materiellen Beweises: der verlassene Gatte, der gesuchte Freund und der weiße Ritter sind eins.

Es muß noch die Frage aufgeworfen werden, inwiefern es sich um eine eigentliche oder uneigentliche Verkleidung handle. Als eigentliche Verkleidung kann sie nicht betrachtet werden, da sie viel zu eng mit ihrem Träger verbunden ist. Er legt wohl die weiße Rüstung wieder ab, aber als Ritter hat er sich bewährt. Die weiße Rüstung ist sein Kampfkleid gewesen; dieses Kleid tragend, hat er seine Kraft, seine Geschicklichkeit bewiesen. Es ist eine Verdoppelung der Person, aber nicht wie z. B. in »Joufrois«, wo der »Sire de Cocagne« und der Einsiedler nicht den Ausschlag gibt, sondern beide Verkörperungen, der hochangesehene, maßvolle und zurückhaltende alte Herr von Launoi und der kühnentschlossene, fast verwegene, unbekannte Ritter, vereinigen sich zu einer einheitlichen Person. Fortan wird er den Namen des weißen Ritters tragen.

Der Aufbau der Erzählung ist nahezu vollendet, einzig die Länge der Turnierbeschreibung und die moralisierende Schlußnote nehmen sich störend aus. Die Handlung wird über ihren Höhepunkt — die Bewährung des Ritters im Turnier — auf ihren Ausgangspunkt zurückgenommen: die junge Frau sucht sich einen jugendlichen Freund und findet ihn in ihrem eigenen Gatten. In der indirekten Verkleidung erfolgt eine konkrete Bewährung, die eine falsche Vorstellung richtig stellt. Sie endet in einer Begegnung, in der altes und neues Bild verschmelzen.

b) Im Mittelpunkt des inneren Geschehens steht bei allen diesen Beispielen die Bewährungsprobe. Sie ist Vorstufe zur Begegnung. Daß die Erzählung auf dieser Vorstufe stehen bleiben kann, scheint erst mit einem betonteren Realismus literarisch ausgewertet worden zu sein. Als Beleg sei auf die XXVI. Novelle aus den »Cent Nouvelles Nouvelles«¹ hingewiesen:

Im Herzogtum von Brabant weilt ein Jüngling namens Gerard. Er ist sehr in ein Mädchen, die schöne Katherine, Hofdame im Hotel eines großen Herrn, verliebt; seine Liebe wird erwidert. Als ihr Verhältnis bekannt zu werden droht, rät Katherine ihrem Freund, sich für einige Zeit zu entfernen, um ihren guten Ruf zu wahren. Wenn auch widerwillig, begibt sich Gerard ins Barrois. Während seiner Abwesenheit werden Katherine mehrer Heiratsanträge gemacht, die sie alle ablehnt. Um einer Entscheidung auszuweichen, täuscht sie eine Pilger-

reise nach Saint Nicolas de Warengewille, einem damals berühmten Wallfahrtsort in der Lorraine, vor. Der tatsächliche Anlaß ihrer Reise ist, daß sie ihren Geliebten aufsuchen will. Um ganz ungehindert reisen zu können, bittet sie ihre Eltern, ihr männliche Reisekleider zu geben. »*Habillez a la fasson d'Alemaigne, bien gentement*« verläßt sie unter der Begleitung ihres Onkels die Gegend. Auf der Rückreise der Pilgerfahrt gelangen sie zum »*ostel*«, in dem Gerard als Page bei einem reichen Herrn dient. Sie bittet ihren Onkel, sie fortan Conrard zu nennen. Unter diesem Namen will sie sich als Diener im gleichen »*ostel*« anstellen lassen; was ihr auch gelingt. Beim Abendessen trifft sie zum erstenmal ihren Geliebten wieder. Er erkennt sie nicht. Da sie aus dem gleichen Land stammen, weist ihnen der »*maistre d'ostel*« ein gemeinsames Zimmer an. Langsam, behutsam, versucht sie das Gespräch auf ihre Vergangenheit zu lenken, auf ihre Liebe. Doch er scheint alles vergessen zu haben, ihm ist ihre Liebe gleichgültig geworden. Conrard lobt die Frauen von Brabant; er werde nicht lange in Barrois ohne die Liebe seiner Dame bleiben können. In seiner Liebesglut trägt er eine lange, klagende Rede über seine in der Ferne weilende Geliebte vor. Für Gerard hat diese Hingabe und Treue etwas Lächerliches an sich:

»Et pensez vous, qu'il en soit autant a votre dame? Nenny nenny! — Je suis tout seur, ce dit Conrard, que si; elle est trop loyalle pour m'oblier. — A dya, vous direz ce que vous vouldrez, ce dit Girard, mai je ne croiray ja que femmes soient si loyalles que pour tenir telz termes;...«

Er erzählt seine Liebesgeschichte: er habe einst in Brabant ein schönes und treues Mädchen geliebt, aber er habe es verlassen müssen. Die Ovidschen Remedia hätten ihn gelehrt, sich mit einer andern zu trösten. Am andern Tag muß Conrard mit der neuen Geliebten Bekanntschaft machen — sie hält es nicht mehr aus, es ist zuviel. In der dritten Nacht schreibt sie einen langen Brief an Gerard, den sie »*Katherine, surnommée Conrard*« unterschreibt. Dann reist sie weiter. Als Gerard am andern Morgen den Brief vorfindet, muß er feststellen, daß er das Spiel verloren hat. Er ist wütend. Er entschließt sich, ihr nachzureisen. An ihrem Hochzeitstag kommt er in

Brabant an. Alles ist beim Fest. Sie will aber keine Entschuldigungen von ihm hören:

»ung autre gentil homme entra dedans, qui fist corner les mene-strielz, et s'avança par devant elle; et elle descendit, voyant G(e)rard, et s'en ala dancer.«

In den bisherigen Varianten findet der Held über die Verkleidung den Rückweg zur Geliebten; in der Verkleidung findet er eine Bestätigung dessen, was er hoffte, vor: seine Gattin (seine Geliebte) hat ihm die Treue gewahrt. Diese Novelle weist nichts von der Rundung der vollkommenen Liebe auf. Die langersehnte Begegnung zerfällt, sie zerkrümmt an der Gleichgültigkeit des gemeinen Menschen.

Die starke Wirkung des Abfalles hängt mit der Enttäuschung der Erwartung, daß die Geschichte ein gutes Ende nehmen werde, zusammen. Von schneidender Schärfe ist dieser letzte Auftritt, die offene Ablehnung und das Einsetzen der Musik, Gegenhandlung zur dreitägigen Verkleidung, die ein Erkenntwerden in der Verhüllung herbeiführen sollte. Die Enthüllung führt hier nicht zum Sichwieder-Finden; sie offenbart die Leere, den Riß durch das, was Bestand haben sollte. Dieses Enttäuschtwerden, dieses Nichtvorfinden des Erhofften weist auf ein neues, realistisches Erzählelement hin, wie es in den hoch- und spätmittelalterlichen Erzählungen nur selten gefunden wird¹.

5. Unvollkommene Verwendung des Motivs

Es fehlen noch Beispiele einer unvollkommenen Verwendung des Motivs. Zuerst ein solches für die zeitliche Ueberstreckung der Verkleidungssituation:

a) »*Le roi Flore et la belle Jehanne*«², eine Roman-Novelle aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts, die in den schon erwähnten »*Cycle de la gageure*« hineingehört: »*Li plus preus eskuiers c'on trovast en nul país*«, Robin, hatte die schöne Jeanne zur Frau genommen. Am Tag nach seiner Hochzeit begab er sich auf eine Wallfahrt nach Saint Jacques de la Compostelle. Er geht eine Wette ein, daß ihm seine Frau treu bleiben werde. Er verliert die Wette, d. h. all sein

Land, da ihm sein Gegner bei seiner Rückkehr beweisen kann, daß er um ein geheimes Muttermal Jeannes weiß. (Er hatte Jeanne im Bad überrascht; sie hatte ihm mit einem Scheit ins Gesicht geschlagen.) Robin verläßt das Land. Seine Gattin reist ihm sogleich nach als Knappe verkleidet.¹ In der Nähe von Paris findet sie ihren Gatten wieder, anerbietet sich als Diener, was er freudig annimmt. Er erkennt sie nicht wieder. Sie werden sieben Jahre zusammenbleiben, ohne daß sich Jeanne zu erkennen gibt. Sie nennt sich Jehan. Nach dieser Zeit begeben sie sich nach Flandern zurück, in ihre Heimat. Kurz vor der Ankunft findet Robin seinen Knappen nicht mehr. Jehan hat sich in Jeanne zurückverwandelt. Sie begibt sich zuerst zu Verwandten:

»... si se fist madame Jehane, ... bagnier et estuver; si s'aaisa del plus ke elle pot, comme celle ki bien avoit de coi; et fist tallier à son point robes. IIII. paire: d'escarlade, de vairt, de piers et de dras de soie; si s'aaisa si k'elle revint en sa grant biauté, et fu tant bielle et tant avenans comme nulle dame plus.«²

Nach vierzehn Tagen gibt sie sich ihren Eltern zu erkennen, dann Robin, der sich bei ihnen über seinen doppelten Verlust beklagt. Robin erkennt seine Frau sogleich, umarmt, küßt sie, weint vor Freude und Erregung. Sie läßt ihn seine ganze Leidensgeschichte erzählen. Erst am andern Morgen, als er auf die Suche nach dem vermißten Pagen aufbrechen will, gesteht ihm Jeanne ihre Verkleidung. (Es ist nur der für den Zusammenhang wichtige Inhalt der Geschichte hervorgehoben worden.)

Das Abwesend-anwesend-Sein ist hier ins Maßlose übersteigert worden. Wenn auch berühmte Transvestitenfälle bekannt sind, in denen eine Frau oder ein Mann jahrelang die Kleider des anderen Geschlechtes trug³, so hat doch diese Geschichte in ihrem Rahmen wenig Wahrscheinlichkeit. Uebersdies weist die Erzählung einen schweren konstruktiven Fehler in der Rahmenerzählung auf: Jeanne heiratet den König Flore nach dem Tode Robins, wodurch der ganze erste Teil stark entwertet wird.

b) Ein weiteres Beispiel einer unvollkommenen Anwendung des Motivs in Form einer Einschlebung bietet »*Li dis dou Chevalier a le mance*«⁴ des Jean de Condé.

Ein junger Ritter trägt einer verheirateten Dame seine Liebe an. Er ist im Land schlecht angesehen, gilt als faul und dumm. Sie weist ihn ab und fordert ihn zum Spaß auf, dann wiederzukommen, wenn er alle Nachbarn an ritterlichen Tugenden übertreffen werde. Er verlangt ein Pfand als Zeichen ihres Uebereinkommens. Sie gibt ihm einen weißen Aermel.¹ Als Träger dieses Zeichens wird der junge Ritter wider Erwarten berühmt. Ganz Frankreich kennt schon seinen Namen. Sie weist ihn ab. Um seinen Liebesschmerz zu überwinden, fährt er ins Heilige Land. Erst jetzt wird sich die junge Frau ihres Hochmutes bewußt und ihre Liebe zu ihm wird wach. Ein Jahr später stirbt ihr Gatte und sie entschließt sich, dem Ritter nachzureisen, eine Reise nach Saint-Gilles in der Provence vor-täuschend. — In Marseille verkleidet sie sich »*en samblance de baceler*« (v. 1804). Einen Monat später, im Heiligen Land angekommen, erfährt sie, daß der Ritter im Kampf gegen die Heiden einen großen Namen erworben habe. Er trägt weiterhin den Aermel und läßt sich »*Chevalier a le mance*« nennen, Zeichen seiner Liebe zu ihr. Trotzdem gelangt sie verkleidet vor ihn, als sie ihn endlich findet, schwerverwundet in einem Gasthof zu Tyrus. In ihrem Namen, als Bote ihrer selbst, spricht sie zu ihm, teilt ihm die Liebe ihrer Herrin (ihrer selbst) mit. Da erinnert er sich an die Geliebte, erinnert sich an die Geschichte eines alten Ritters, der von Engeln sprach, die Sterbenden Genesung bringen können, lacht erheitert und wird wieder gesund.

Der fremde Scholar verspricht ihm, daß er sie am nächsten Morgen von Angesicht zu Angesicht werde sehen können. Sie zieht sich in ein Zimmer zurück und bereitet ihre Umwandlung vor. Sie tritt am andern Morgen nochmals als »bachlier« vor den Ritter und kündigt sich nochmals an, dann erst tritt sie in reichen Gewändern vor ihn und gibt sich zu erkennen. — Sie pflegt mit großer Hingabe den Kranken. Nach seiner Genesung heiraten sie.

Wenn der erste Teil der Geschichte mit recht viel Geschick die Wandlung eines verkommenen Kleinadeligen in einen berühmten Ritter nachzeichnet, so bleiben die Begegnungen arm an Intensität, arm an Ursprünglichkeit. Die Verkleidung rechtfertigt sich ganz aus der Reise; das Aufsuchen des sterbenden Ritters in der gleichen Ver-

kleidung wirkt als eine Ueberspannung, die für die Wiederbegegnungsszene Effekte gewinnen soll.

Es würde eine spezielle Untersuchung verlangen, wieso und inwiefern der Zeitbegriff, das Verhältnis zur Zeit in den mythischen Geschichten ein ganz anderes ist als in den »realistischen« Geschichten. Im Mythos erscheint es als durchaus möglich, daß der Held nach seiner Rückkehr noch eine Nacht zu seiner Verwandlung braucht, während dies in nicht-mythischen Erzählungen gegen die Wahrscheinlichkeit zu verstoßen scheint.

Dem Grad an Realismus der Geschichte angemessen, würde man beim Lesen der ersten Geschichte erwarten, daß der verkleidete Diener sich nach ein paar Tagen, vielleicht Wochen zu erkennen geben würde, wie auch in der zweiten Geschichte die zeitliche Zerdehnung der Verkleidungsszene, wenn man sie überhaupt als gerechtfertigt gelten lassen will, befremdet.

Für die technischen Abwandlungsmöglichkeiten, welche das Motiv bis zu seiner völligen Entleerung bietet, zeugen eine Großzahl der von Freiburg angeführten 425 Verkleidungsbeispiele.

C. Die Verkleidung und die Transfiguration

In den bisherigen Beispielen sind vor allem die erste Stufe (eigentliche Verkleidung) und die zweite Stufe (uneigentliche Verkleidung) berücksichtigt worden. Es fehlt noch die Umreissung der dritten Stufe, die am Beispiel des Alexiusliedes¹ vorgenommen werden soll:

Diese bedeutende geistliche Dichtung aus der Mitte des XI. Jahrhunderts geht in ihrem Kern auf eine syrische Legende des 5. Jahrhunderts zurück. In dieser Version hatte sie drei Episoden aufzuweisen: 1. der Heilige wird zur Ehe gezwungen; 2. er verläßt seine Frau vor der Hochzeitsnacht; 3. er geht in die Ferne und stirbt dort. Die 4. Episode, eine Variante der 3., welche in das Alexiuslied des XI. Jahrhunderts aufgenommen worden ist, stammt aus der Legende des hl. Johannes des Kalybiten. Sie schildert die Rückkehr des Heiligen ins Elternhaus, wo er unerkannt bis zu seinem Tode unter der Treppe lebt. Die Geschichte lautet nun:

Alexius, Sohn eines römischen Großen, ist in den hohen Dienst des Kaisers getreten. Sein Vater vermählt ihn mit der Tochter eines andern großen Herrn der Stadt. Aber in der Brautnacht eröffnet Alexius seiner Frau sein Herz. Er erklärt ihr, daß er ganz Gott gehöre und daß er sie verlassen müsse. Ein Schiff trägt ihn nach dem Willen Gottes in eine fremde Stadt. Er zieht weiter und gelangt nach Edessa, wo eine von Engeln geschaffene Madonna steht. Seinen Besitz verteilt er unter die Armen, um so arm zu sein wie sie. Alle Nachforschungen der Eltern sind vergeblich; denn wer hätte einen jungen römischen Adeligen unter diesem Bettlergewand vermutet? Siebzehn Jahre lang bleibt Alexius in Edessa; als man aber durch eine Verkündigung der Muttergottes in ihm einen heiligen Mann erkennt, flieht er weiter. Sein Schiff trägt ihn jedoch nach Rom zurück; während er durch die Straßen irrt, findet er seinen Vater:

Ensemble o lui grant masse de ses omes;
 Sil reconout, par son dreit* nom le nomet: *richtig, wahr

»Eufemiiens, bels sire, riches om,
 Quer me herberge por Deu en ta maison:
 Soz ton degret me fai un grabatum* *einfaches Lager
 Empor ton fil dont tu as tel dolour.
 Toz sui enfers, sim pais por soue amour.«

Quant ot li pedre la clamour de son fil
 Plourent sui ueil, ne s'en puet astenir:
 Por amour Deu e por mon chier ami
 Tot te donrai, bons om, quant que m'as quis,
 Lit ed ostel e pain e charn* e vin. « *Fleisch
 (Vv. 217—225)

Alexius wird, ohne erkannt zu werden, im Haus seiner Eltern aufgenommen; man sorgt für ihn.

»Sovent li vidrent e li pedre e la medre
 E la pucele qued il out esposede:
 Par nule guise onques ne l'aviserent;
 N'il ne lour dist, ned il nel demanderent,
 Quels om esteit ne de quel terre il erret.

Soventes feiz les veit grant duel mener
 E de lour uelz molt tendrement plorer,

Trestot por lui, onques neient por el:
Il les esguardet, sil met el considrer;
N'at soing quel veiet, si est a Deu tornez.«

(Vv. 236—245)

So lebt der heilige Mann siebzehn Jahre unter der Treppe des elterlichen Hauses. Kurz vor seinem Tode verlangt er ein Blatt Pergament, um in seinen letzten Stunden heimlich sein Leben niederschreiben zu können. Als eine göttliche Stimme den Tod eines Heiligen im Hause des Euphemianus, des Vaters des Alexius, verkündet hat, findet man ihn ein Schriftstück in der Hand haltend. Einzig der Papst vermag das Schriftstück aus der Hand zu lösen. Jetzt erst erkennen der Vater, die Mutter, die Frau den so lange Vermißten wieder. — Im Himmel werden sie sich wiederfinden.

Für unsern Zusammenhang sind zwei Szenen des Nichtwiedererkennens wichtig.

Das erste Mal in Edessa gehen die Leute seines Vaters an ihm vorbei, ja geben ihm sogar ein Almosen ohne ihn zu erkennen. Sie suchen den Entflohenen nicht da wo er ist; sie haben ein Bild von ihm, das nicht seiner Erscheinung in der Wirklichkeit entspricht. Er ist aber nicht im eigentlichen Sinn des Wortes verkleidet. Er will aus seinem bisherigen Leben fliehen. Seine Flucht ist gleichzeitig mehr als nur eine Flucht. Er trägt das Gewand der inneren Zuwendung, als Zeichen seiner Hingabe an die göttliche Gnade. Das Tragen des Bettlerkleides ist Ausdruck seines Wandels. Er will arm sein, um ganz Gott zugewandt sein zu können. — Vielleicht hätten die, welche ihn suchten ihn gefunden, wenn sie Alexius in einem Bettlergewand gesucht hätten.

Er war, als sein Schicksal ihn nach Rom zurück verschlug, so sehr Bettler geworden, daß selbst sein Vater ihn nicht wiedererkannte. Und er auferlegte sich die unerhörte Prüfung, unter der Treppe des elterlichen Hauses bis zu seinem Tode zu leben, ohne wiedererkannt zu werden. Auch er gibt sich nicht wieder zu erkennen. Täglich während siebzehn Jahren gehen seine Frau, seine Mutter, sein Vater an ihm vorbei, sehen in ihm den Bettler unter der Treppe, jenen Mann, dem der Herr des Hauses im Namen des verschollenen Sohnes ein Asyl gewährt hatte.

Welcher Pathos liegt nicht in dieser gegenwärtigen Abwesenheit, in dieser beziehungslosen Gegenwärtigkeit. Der nach Rom Zurückgekehrte ist nicht mehr der Sohn des Euphemianus, es ist ein heiliger Mann. Seine Gefühle als Sohn und als Gatte sind im Gottesbezug aufgehoben. Um den Weg zu Gott zu finden, hatte er alle Wege, die zu menschlichen Begegnungen führen, unbeschriftet gelassen, gerade dort stehend, wo er sich täglich verwehren mußte, sie zu begehen. Seine Zuwendung ruht im Grund der göttlichen Gnade.

Das angeführte Beispiel zeigt eine extreme Möglichkeit der Verwendung der Verkleidung, bzw. ihrer Aufhebung.

II. Analyse des Motivs in Beispielen aus der modernen Literatur

Im vorhergehenden Kapitel wurde auf eine Verschiebung, die sich innerhalb der Unterstufen der tatsächlichen Verkleidung vollzogen zu haben scheint, hingewiesen: die Verlagerung der Bedeutung des Motivs von der eigentlichen Verkleidung auf die uneigentliche.

In allen bisher herangezogenen Beispielen war das äußere Moment des Kleidwechsels das entscheidende. Man wußte wohl um den Symbolwert des Kleides: daß ein Kleid einem gewissen inneren Zustand, daß ein Kleid einem gewissen sozialen Rang entspreche. Aber die bewußte Schilderung der Bezüge zwischen Mensch und Kleid kommen, historisch gesehen, sehr spät. Wenn es schwer fällt, einen bestimmten Zeitraum für das Ueberwiegen der uneigentlichen Verkleidung festzulegen, so kann doch ausgesagt werden, daß er allem Anschein nach im 19. Jahrhundert in den realistischen Strömungen gesucht werden muß; denn mit ihm ist in der Literatur der Schritt getan, welcher auch für das Motiv eine Wandlung nach sich zieht. Jene Motive, welche früher implizit gewisse Entwicklungen der Erzählung wiedergaben, erfahren eine immer explizitere und differenziertere Darstellung.

So ist im traditionellen Motiv die Trennung oder das Getrenntsein von den andern Menschen weitgehend durch die äußere Distanz gekennzeichnet; in seiner modernen Form ist die Trennung ein Problem der inneren Entferntheit oder Nähe geworden. Diese innere Situation entspricht der mittleren Phase des traditionellen Motivs, der fiktiven Begegnung, welche die Trennung voraussetzt. Die Aufhebung kann nicht mehr in der einfachen Form eines Kleidwechsels, welcher die dritte Phase des traditionellen Motivs eindeutig zu charakterisieren scheint, vollzogen werden. In der modernen Form der Gestaltung des Verkleidungsmotives erstreckt es sich über viel größere Zeiträume. Daher spielt das zeitliche Moment eine wichtigere, aber weniger bestimmte Rolle als in der traditionellen Form, die eine relativ scharfe Trennung in Phasen kennt.

Diese Auflösung scharfer zeitlicher Grenzen zwischen den einzelnen Phasen steht in enger Beziehung zur bedeutungsmäßigen Verlagerung nach Innen. Die uneigentlichen Verkleidungen, wie auch die imaginativen, können nicht von einem Tag auf den andern fallen gelassen werden. Sie werden über längere Zeiträume »getragen«, können scheinbar abgelegt werden und plötzlich in andern Formen wieder aufleben.

Im traditionellen Motiv wird meistens ein Identitätsbeweis mit einem Ring, einem Kleidungsstück, einem Gegenstand der materiellen Kultur überhaupt erwähnt. Es zeigt den Glauben an eine gesicherte Welt der Gegenstände. Dort, wo der Beweis durch das Wissen um eine bestimmte Vergangenheit erbracht wird, ist die gewahrte Ordnung, in der Rückhalt gefunden werden kann.

In den neuen Formen des Motivs spielen solche Beweise keine Rolle mehr. Es gibt dieses Weiterbestehen des Früheren als eines gesicherten Rahmens nicht mehr. Die Eigenzeiten, die Entwicklung des Einzelnen, sein jeweiliger Standort gewinnen immer mehr an Bedeutung.

a) Stendhals »Le Rouge et le Noir«

In Stendhals »*Le Rouge et le Noir*«¹ findet sich eine Verkleidung, die ganz in die Probleme der Romanfigur hineingenommen ist. Sie

kann nicht mehr nach dem im wesentlichen zeitlichen Schema der drei Phasen betrachtet werden:

Eines Abends findet Julien Mlle Mathilde in einem Trauerkleid, was ihm umso mehr auffällt, als niemand sonst in der Familie in schwarz gekleidet ist. Ein »habitué« macht ihn darauf aufmerksam, daß es heute der 30. April sei. Da Julien aber die Andeutung nicht versteht, gehen sie zusammen in den Garten und Julien wird über die Hintergründe dieser eigentümlichen Kleidersitte aufgeklärt:

»Le 30 avril 1574, le plus joli garçon de son siècle, Boniface de La Mole, et Annibal de Coconasso, gentilhomme piémontais, son ami avaient eu la tête tranchée sur la place de Grève. La Mole était l'amant adoré de la reine Marguerite de Navarre...«¹

Diese Erzählung aus der Familiengeschichte hatte Mathilde, deren zweiter Vorname Marguerite war, als sie zwölf Jahre alt war, besonders ergriffen:

»La reine Marguerite de Navarre... osa faire demander au bourreau la tête de son amant. Et la nuit suivante, à minuit, elle prit cette tête dans sa voiture, et alla l'enterrer elle-même dans une chapelle située au pied de la colline de Montmartre.«²

Diese Kleidersitte der jungen Frau, die sonst so abweisend, so kühl und überlegen auftritt, wird allgemein als »folie« angesehen. An jenem Tag äußert sie sich Julien gegenüber:

»Quelle femme actuellement vivante n'aurait horreur de toucher la tête de son amant décapité?«³

Es ist eine Verkleidung, die weit über das Maß der eigentlichen Verkleidung hinausgeht. Sie hat wohl eine spielhafte Note und den Beigeschmack des Ausgefallenen, des Extravaganten; sie ist aber gleichzeitig eine tragische Verkleidung: in ihrem späteren Leben kommt Mathilde in eine Lage, die eine große Ähnlichkeit hat mit derjenigen, in welcher Königin Marguerite von Navarra gestanden hat. Nach der Vollstreckung des Todesurteils an Julien verlangt Mathilde, daß seine sterblichen Ueberreste eingelöst würden, damit sie Julien ein prunkvolles Begräbnis geben könne.

»Elle se jeta à genoux. Le souvenir de Boniface de La Mole et de Marguerite de Navarre lui donna sans doute un courage surhumain. Ses mains tremblantes ouvrirent le manteau. Fouqué détourna les yeux.

Il entendit Mathilde marcher avec précipitation dans la chambre. Elle allumait plusieurs bougies. Lorsque Fouqué eut la force de la regarder, elle avait placé sur une petite table de marbre, devant elle, la tête de Julien et la baisait au front...«¹

Julien wird zu Boniface de la Mole, Mathilde zur Königin von Navarra. Aus der Unerträglichkeit des Gegenwärtigen stärkt sie sich an einem Bild der Vergangenheit, das ihre Phantasie seit ihrem zwölften Altersjahr beschäftigt und dem sie durch das Tragen eines schwarzen Kleides am 30. April, jedes Jahr, eine Art von Verehrung und Huldigung entgegengebracht hat. Das Tragen dieses Kleides ist eine Art von Vorwegnahme des eigenen Schicksals. Sie ist so sehr durch sie geprägt, daß, als Mathilde in ihrem späteren Leben in eine ähnliche äußere Situation gerät, sie nicht anders kann, als die gespielte Vergangenheit tragische Gegenwart werden zu lassen. Durch einen Schicksalsschlag getroffen, kann sie nicht anders, als die Rolle ihrer Selbstheroisierung, in der sie sich so viele Jahre immer wieder hineingesteigert hatte, zu Ende spielen.

Ein zweites Beispiel aus dem gleichen Roman zeigt noch deutlicher, wie die verschiedenen Verkleidungsarten in einer realistischen Analyse verwoben sein können: die Schilderung des Verhältnisses von Julien zum Marquis de La Mole.

Der Marquis war wegen eines Gichtanfalles wochenlang an sein Zimmer gebunden gewesen. Eines Tages erklärt er Julien:

»Permettez, mon cher Sorel, que je vous fasse cadeau d'un habit bleu: quand il vous conviendra de le prendre et de venir chez moi, vous serez, à mes yeux, le frère cadet du comte de Chaulnes, c'est-à-dire le fils de mon ami le vieux duc.

Julien ne comprenait pas trop de quoi il s'agissait; le soir même il essaya une visite en habit bleu. Le marquis le traita comme un égal... Il eût juré, avant cette fantaisie du marquis qu'il était impossible d'être reçu par lui avec plus d'égards.

...le lendemain, Julien se présenta au marquis, en habit noir, avec son portefeuille et ses lettres à signer. Il en fut reçu à l'ancienne manière. Le soir en habit bleu, ce fut un ton différent et absolument aussi poli que la veille.«²

Hier wird ein Mann verkleidet, damit die gesellschaftlichen Bezüge, die sich in Rangstufen formalisiert haben, nicht gestört wer-

den. Es ist weder eine reine eigentliche Verkleidung, noch eine reine uneigentliche, weder eine tatsächliche, noch eine imaginative. Alle Stufen spielen hier ineinander: 1. die Verkleidung ist *eigentlich* insofern das blaue Kleid, der Name, willkürliche Schöpfungen des Marquis sind, die Julien als solche zu übernehmen hat; 2. sie ist *uneigentlich*, weil Julien durch das Tragen dieses Kleides seine innersten Wünsche, Rang und Namen zu haben, bis zu einem gewissen Grad erfüllt sieht; 3. sie ist *bloß fiktiv* (*«vous serez à mes yeux»* sagt der Marquis), weil der Marquis nur zu gut weiß, daß es sein eigener Sekretär und nicht der Sohn seines Freundes, des alten Herzogs, ist; wie auch 4. *real*, weil ein tatsächlicher Kleiderwechsel stattfindet. Annahme und Tatsache, Fiktion und Realität verschmelzen in der Konvention bis zur Unerkennlichkeit.

Jenseits von Dichtung und Wahrheit wird eine neue Realität aufgebaut:

Fortan ist Julien des Abends nicht mehr Julien Sorel, Privatsekretär des Marquis de La Mole. Er kann sein schwarzes Schreibkleid abstreifen und sein Portefeuille beiseitelegen; im blauen Kleid ist er Sohn eines Herzogs, Freund des Hauses, von gleich zu gleich mit dem Marquis. Man fragt sich, was einen hier mehr erstaunen muß, die Differenziertheit der menschlichen Bezüge oder ihre Künstlichkeit, der so hochentwickelte Sinn für Umgangsformen oder das fast groteske Erstarrtsein im Konventionellen.

Vielleicht könnte man es von außen her, etwas überspitzt, so formulieren:

»Il faut qu'à chaque visite il quitte en entrant son âme, s'il en a une; qu'il prenne une autre aux couleurs de la maison, comme un laquais prend un habit de livrée, qu'il pose de même en sortant et reprenne s'il veut la sienne jusqu'à nouvel échange.«¹

Julien ist die Marionette seines Ehrgeizes, eines subtilen, nie erlahmenden für Sich-Besitzen-Wollens. Auch für ihn gilt:

»Quand un homme parle, c'est pour ainsi dire, son habit et non pas lui qui a un sentiment, qu'il changera sans façon tout aussi souvent son état. Donnez-lui tour à tour une longue perruque, un habit d'ordonnance et une croix pectorale; vous entendrez successivement prêcher avec le même zèle les lois, le despotisme et l'inquisition.

Ainsi nul ne dit jamais ce qu'il pense, mais ce qu'il lui convient de faire penser à autrui, et le zèle apparrant de la vérité n'est que le masque de l'intérêt.»¹

Julien ist mit jenem Spieler auf der Maskerade des Lebens verwandt, der seine Rolle mit solcher Virtuosität spielt, daß es niemandem geglückt ist, ihn zu entlarven:

»Daß dir der wirkliche Mensch wirklich nahe kommt, nimmt dir den Atem. Es zwingt dich also auch die Not, die Maske festzuhalten. Und das gelingt dir in der Tat vortrefflich. Denn deine Maske ist die geheimnisvollste von allen. Du bist selbst nichts, bist nur ein Verhältnis zu andern. Einer zärtlichen Schäferin reichst du schmachkend die Hand und bist sofort in einen sentimentalischen Schäfer verwandelt. Einen ehrwürdigen geistlichen Vater betrügst du mit einem Bruderkuß. So wirst du allen alles und bist selbst nichts: ein lebendiges Rätsel mit der Aufschrift Entweder-Oder.«²

Damit sind zwei wesentliche Komponenten des modernen Verkleidungsmotives herausgestellt: die vom Träger her gesehene uneigentliche Verkleidung und das Bewußtsein der imaginativen Verkleidung beim Beobachtenden, von der man sich jedoch nicht befreien kann. Im traditionellen Motiv waren diese Verkleidungsarten Randerscheinungen, hier sind sie Mittelpunkt; dort schwebten sie im Hintergrund mit, hier füllen sie den ganzen Vordergrund aus.

b) Le Bovarisme

Ein französischer Essayist Jules de Gaultier hat bei den Gestalten G. Flauberts eine besondere Art des Verhaltens der Welt gegenüber als »*angle bovarique*« bezeichnet: »*l'angle qui mesure l'écart qui existe en chaque individu entre l'imagination et le réel, entre ce qu'il est et ce qu'il croit être*«³. Vom Willen verzehrt, das Wirkliche dem Imaginären zu unterwerfen, leben diese Menschen in fiktiven Personen ihrer selbst. So »*Mme Bovary*« (1856):

»Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir, comme ces châtelaines au long corsage, qui, sous le trèfle des ogives, passaient leurs jours, le coude sur la pierre et le menton dans la main, à regarder venir du fond de la campagne un cavalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir.«⁴

Die uneigentlichen Verkleidungen sind eng mit den imaginativen, wie sie hier vorliegen, verwandt. Unter der drückenden Last einer nicht überwundenen oder nicht zu überwindenden Realität, entsteht eine imaginative Welt, wo alles Größe, Reichtum und Freiheit ist. Weil man nicht gegen die Wirklichkeit anzukämpfen vermag oder wagt, läßt man seinen Phantasien in von der Wirklichkeit losgelösten Bereichen volle Freiheit. — Die Begegnungen kommen nicht zustande, weil der Einzelne von den andern Menschen durch diese Verkleidungen wie durch tatsächliche Verkleidungen getrennt ist. Für diese Verlassenheit trägt nicht er allein die Verantwortung. Auch die andern Menschen suchen durch imaginative Verkleidungen sich selbst und ihrer Umgebung gegenüber Abstand zu gewinnen. Sie sind unfähig, die imaginativen Verkleidungen zu durchstoßen, sich vom Bild, das sie sich von den andern machen, zu lösen.

Diese uneigentliche Verkleidung hat im zwanzigsten Jahrhundert eine Reihe von Autoren beschäftigt: Proust, Pirandello, Huxley, Rilke. Die folgenden Texte sollen die Vielgestaltigkeit des Motivs in seiner modernen Formel andeuten.

c) Malte Laurids Brigge

Von je her sind die Kleider als den Menschen formend und eine bestimmte Art des Auftretens fordernd empfunden worden. Selten aber haben die Emanationen des Kleides (sofern man von solchen sprechen kann), welche Gestaltung und Erfassung in einer gelebten Form suchen, jene sich aus Distanz und Hingabe ergebende Klarheit der Formulierung gefunden, wie in einem Abschnitt aus Rilkes *Malte Laurids Brigge*.

»Ich lernte damals den Einfluß kennen, der unmittelbar von einer bestimmten Tracht ausgehen kann. Kaum hatte ich einen dieser Anzüge — der junge Malte hatte einen Kasten mit alten Kostümen im Estrich entdeckt — angelegt, mußte ich mir eingestehen, daß er mich in seine Macht bekam; daß er mir meine Bewegungen, meinen Gesichtsausdruck, ja sogar meine Einfälle vorschrieb . . . Diese Verstellungen gingen indessen nie so weit, daß ich mich mir selber entfremdet fühlte; im Gegenteil, je vielfältiger ich mich abwandelte, desto überzeugter wurde ich von mir selbst.«¹

Mit diesen vielfältigen Möglichkeiten zu sein, dem Annehmenkönnen vieler Gestalten, ist ein Grundzug der Moderne nachgezeichnet. Damit soll nicht ausgesagt werden, daß es früher diese Möglichkeit nicht gegeben hätte, sondern daß sie in einem besondern Maß zugenommen haben. — In diesen ersten Verkleidungen ist die Vorstellungskraft durch das Kleid selbst in bestimmte Bahnen gebracht. Darauf verummmt sich Malte in Tücher:

»Was mich aber in eine Art von Rausch versetzte, das waren die geräumigen Mäntel, die Tücher, die Schals, die Schleier, alle diese nachgiebigen großen, unverwendeten Stoffe, die weich und schmeichelnd waren oder so gleitend, daß man sie kaum zu fassen bekam... In ihnen erst sah ich wirklich freie und unendlich bewegliche Möglichkeiten: eine Sklavin zu sein, die verkauft wird, eine Jeanne d'Arc zu sein oder ein alter König oder ein Zauberer.«¹

Im unbestimmten Gewand erweitert sich der Kreis der möglichen Verkörperungen ins Unbegrenzte. Die Möglichkeit, Sklave zu sein, ist so offen wie die, Held oder Thaumaturge zu werden, das Niedrigste und das Höchste. In diese Tücher des Uebergreifenden verwickelt, gerät Malte, als er sich von ihnen befreien will, in eine Art Extase:

»Während ich in maßlos zunehmender Beklemmung mich anstrengte, mich irgendwie aus meiner Verummung hinauszuzwängen, nötigte er (sc. der Spiegel, in dem er sich in seiner Verkleidung erblickt) mich, ich weiß nicht womit, aufzusehen und diktierte mir ein Bild, nein, eine Wirklichkeit, eine fremde, unbegreifliche monströse Wirklichkeit, mit der ich durchtränkt wurde gegen meinen Willen: jetzt war er der Stärkere, und ich war der Spiegel. Ich startete diesen großen, schrecklichen Unbekannten vor mir an, und es schien mir ungeheuerlich, mit ihm allein zu sein. Aber in demselben Moment, da ich dies dachte, geschah das Aeüßerste: ich verlor allen Sinn, ich fiel einfach aus. Eine Sekunde lang hatte ich eine unbeschreibliche, wehe und vergebliche Sehnsucht nach mir, dann war nur noch er: es war nichts außer ihm.«²

Nach der Bestimmtheit der Tracht, die historisch und geographisch zuweist, das Gewand des Unbestimmten, das ins Zeitlose und Ueberzeitliche versetzt, und schließlich der Mantel, der nicht ergriffen wird, sondern ergreift. Es ist in profaner Form das Urerlebnis des Ergriffenwerdens durch das Dämonische oder durch das

Numinose. Modern ist an diesem Verkleidungs-Kleidererlebnis die vom Einzelnen, die für sich selber erlebte Vielzahl der Zuwendungs- und Erlebnismöglichkeiten. Sie greifen in immer tiefere Schichten, und zuletzt wird alles in einem schwindelerregenden Taumel durch das Unaussprechbare aufgenommen.

Neben dieser schauspielerischen Mobilität ist das Motiv zur Kennzeichnung dessen, was man die Verlassenheit des Einzelnen in der Moderne nennen könnte, gewählt worden. Es verbindet sich auf eine ganz neue Art mit der im traditionellen Motiv schon aufgewiesenen Problematik des Erkennens und Begegnens. Es ist nicht mehr nur die Frage des sich in der Begegnung verdoppelnden Menschen, sondern die des sich in jeder Begegnung neu bestimmenden und bestimmenlassenden Menschen, Mannequin seiner stets wachsenden Garderobe. Hat er aber sein Kleid abgelegt, durch das er in imaginativen Travestien der Andern einen Halt zu finden glaubte, so wird er von niemandem mehr gedacht. Es ist die Tragik des von Pascal Rousseau und Kierkegaard vorgezeichneten Menschen, der weder ein Seiender durch die Verbundenheit mit einem Erbe oder in der Zuwendung zum Göttlichen, noch ein Schauspieler mit Selbstdistanz sein kann, sondern aus wesenlosen Bezügen, die unverstanden bleiben, aufgebaut ist, eine lebende Maske vor dem Nichts.

d) Pirandello, »Enrico IV«

Ein reicher toskanischer Herr fiel bei einem historischen Umzug vom Pferd. Der Sturz hatte zur Folge, daß er in seiner Verkleidung als Kaiser Heinrich IV. erstarrte. Da er sich schon monatelang vor dem Umzug in seine Rolle eingelebt hatte, spielte er in seinem Wahn einen vollkommenen, hochmittelalterlichen Herrscher. Nach zwölf Jahren erwacht er aus seinem Irresein, findet aber eine so verwandelte Welt vor, daß er von ihr zurückschreckt und es vorzieht, in seiner Narrenwelt zu bleiben.

»Fare che diventasse per sempre — non piu una burla, no, ma una realtà, la realtà di una vera pazzia.«¹

Von nun an erweitert sich das Spiel: er läßt eine große Garderobe einrichten, damit alle Besucher im zeitgenössischen Gewand vor ihm auftreten können. Nicht nur er, alle Menschen die er in seiner privaten Villa um sich hat, müssen sich verkleiden. Die, welche meinen, einen Irren zu besuchen, sind die Genarrten: Sie spielen vor ihm das von ihm verlangte Spiel: historische Szenen aus dem Leben Heinrich IV. Eines Tages versuchen Freunde, ihn aus seiner vermeintlichen Krankheit zurückzuholen. Ihr Versuch mißlingt, weil er auf einer falschen Voraussetzung aufgebaut ist. »*Enrico IV.*« verzichtet einen Augenblick lang auf sein Spiel, um zu zeigen, daß er es spielt. Dann zieht er sich wieder in sein Spiel zurück, ohne daß man mit Gewißheit sagen könnte, ob er nicht doch das Opfer seines Vorbildes sei.

Eine Art von Lehre der bewußten Maske; mit ihr kann man sich nur in einem bestimmten Raum des Gewesenen bewegen: demjenigen des historischen Lebens Heinrichs IV. Der Ausgang von allem ist vorbestimmt, nichts kann aus dem historischen Rahmen fallen. Die Vergangenheit hat die Gegenwart in sich aufgenommen. Das Schauspiel des Gewesenen läßt keine werdenden Bezüge mehr zu. Die menschlichen Bezüge werden nur noch durch Verkleidungen aufrechterhalten, wo die Beteiligten nicht wissen, in wen sie verkleidet werden; und wenn sie verkleidet sind, fühlt, denkt und handelt die Rolle für sie.

e) A. Huxley's »Two or Three Graces«¹

Das Bestimmtwerden durch die Rolle kann sich auch im unmittelbaren Leben abspielen; diese Formen der uneigentlichen Verkleidung sind von A. Huxley in aller Schärfe nachgezeichnet worden. Es ist die Geschichte der Liebschaften einer jungen Frau: Grazia. Kindlich zart und unfertig wird sie in ihren liebenden Zuwendungen zu dem, was der Mann aus ihr macht, gleichzeitig bleibt alles, was sie tut, wie außerhalb von ihr. Sie behält immer »das Gesicht eines fast häßlichen, aber sehr lieben kleinen Mädchens«², hilflos in ihrer Güte, dem Unwesentlichen verfallen. Sie heiratet, weil sie nicht nein sagen kann. In ihrer Ehe lebt sie wie eine Frau aus einer andern Welt:

»From what I gathered in conversation with her, I imagine that Grace was in the habit of vividly »seeing herself« in every kind of situation. Some of these situations had no relation to her actual life, were the purely fantastic and hypothetical situations of day-dreams. Others were real, or at any rate potentially real situations. Living her life, she saw herself living it, acting in the scenes of the flat quotidian drama a very decided and definite part. Thus, when she went for a walk in the country, she saw herself walking — a female mountaineer for tireless strength and energy. When she accompanied Peddley (ihren Gatten) on his annual expedition to the Riviera, she saw herself as she climbed into the »wagon-lit« or swam along the Promenade des Anglais, as an immensely rich and haughty milady, envied by the *canaille*, remote and star-like above them. On certain socially important occasions at home, a similiar character made its appearance. I saw the milady once or twice during the first months of our acquaintanceship. Later on the milady turned into a very Parisian, very twentieth — cumeighteenth century *grande dame*«.¹

Sie lebt neben sich selber, nicht bei sich selber. Ohne Richtung schwimmt sie an der Oberfläche des Lebens. Jedes Milieu, in das sie hineingerät, formt gegen außen ein anderes Wesen aus ihr. In einem Künstlermilieu verwandelt sie sich aus Enttäuschung darüber, vom Maler Rodney, den sie sehr liebt, verlassen worden zu sein, in eine »femme du demi-monde«. Sie hegt die geheime Hoffnung, ihn so zurückgewinnen zu können. Man sollte eher von Verkleidung sprechen, denn Grazia hatte keine Verwandlung durchgemacht, sondern die Rolle als Vamp wie eine Theaterrolle übernommen. In dieser Rolle begegnet ihr Kingham, ein Schriftsteller. Er meint, sie sei die Frau, die sie sich selber vorgibt zu sein. Deshalb kann seine Liebe im wesentlichen Anklage ihrer vamphaften Dämonie sein. Da sie zum Glauben an sich selbst diese Rolle braucht, spielt sie, als ob die Anklage gerechtfertigt wäre. Kingham hält ihre Kleider für Symbole, Spiegel ihrer Seele:

»For him (Kingham), clothes were symbols, the visible expressions of states of soul. Thus, Grace's slightly eccentric, very dashing elegance seemed to him the expressive symbol of her devilishness. He regarded her clothes as an efflorescence of her spirit.«²

Er macht ihr Vorwürfe über die Eleganz ihrer Kleider, quält sie. Doch da geschieht es, daß sich Grazia wirklich in Kingham verliebt, das Unangebrachte an ihren Kleidern einsieht:

»It was a worshipping, adoring Grace, a Grace made humble by love, a Grace for whom being modern and a grande dame and eighteenth century and intellectually fashionable had suddenly ceased to have the slightest importance . . . in the presence of that love, the new dress (das extravagante Kleid als Vamp) seemed a clowns livery in a church. Next day she wore an old, pre-Rodney dress, white muslin with black dots; not at all showy, fashionable or eccentric. Her soul had dressed itself, so to speak, to match.

But Kingham . . . received her as though she had changed neither her dress nor her spirit and were indeed the woman whose part she had been playing all these weeks.«¹

So muß Grazia die Rolle, die sie übernommen hat, ohne an ihr innerlich beteiligt zu sein, weiterspielen. Kingham ist von der Dämonie Grazias überzeugt und geht an Grazia vorbei. Bald darauf stößt er Grazia von sich, mit dem Vorwurf, sie habe ihn vergiftet. Grazia kehrt in ihre leere Ehe zurück.

Mit einer zynisch gefärbten Vermengung von Verachtung und Mitleid ist dieser Auftritt aus dem Leben dieser blassen, jungen Frau dargestellt. Sie wußte nicht, wer sie war, und als sie es hätte wissen können, war sie nicht stark genug, sich von ihrer Verkleidung zu befreien. Zuerst verfängt sie sich im eigenen Spiel, und als sie sich wirklich liebend von der gespielten Grazia lösen will, um nur als Grazia geliebt zu werden, scheitert ihre Liebe. In ihrem Spiel bleibt sie immer außerhalb ihrer selbst. Es sind nie Spiele, die sie zu ihr selbst führen. Schwebend in hilfloser Ungeborgenheit, läßt sie alles in sich hineinragen, ohne sie selber zu werden.

Um überhaupt eine Begegnung zu ermöglichen, bleibt Grazia verkleidet; denn sie wird nur wegen ihres Kleides geliebt. Weil nicht sie, sondern das, was sie scheinbar darstellt, geliebt wird, muß ihre Liebe zerbrechen.

f) »Le Temps retrouvé« (Proust)

Schließlich soll die Gestaltung des Problems der Verkleidung bei Proust aufgegriffen werden. Die erhebliche Bedeutung der verschiedenen Verkleidungsarten wie sie sich in den gesellschaftlichen Bezügen zeigen, konnte seiner eindringlichen Beobachtungsgabe nicht entgehen.

So wie Odysseus ist er zwanzig Jahre lang von den Menschen, zu denen er zurückkehrt, getrennt gewesen. Er kehrt aber nicht zu einem geliebten Wesen, nicht zu Freunden zurück, sondern einfach zu Menschen, die er früher gekannt hatte. Seine Rückkehr ist ein Sich-wieder-Finden-Müssen in der Vergangenheit, die Gegenwart hätte bleiben sollen. Aber er begegnet nicht den Menschen, so wie sie in ihm weiterleben. Alle haben sich so verändert, daß er glaubt, in ein »*guignol de poupées baignant dans les couleurs immatérielles des années*«¹ geraten zu sein, weil am Schluß des Lebens alle so verkleidet sind, daß man sie nicht wiedererkennt:

»Certes, dans les coulisses d'un théâtre, ou pendant un bal costumé, on est plutôt porté par la politesse à exagérer la peine, presque à affirmer l'impossibilité qu'on a à reconnaître la personne travestie. Ici au contraire, un instinct m'avait averti de les dissimuler le plus possible, qu'elles n'avaient rien de flatteur parce que la transformation n'était pas voulu, et je m'avisai enfin, ce à quoi je n'avais pas songé en entrant dans ce salon, que toute fête, si simple soit-elle, quand elle a lieu longtemps après qu'on a cessé d'aller dans le monde et pour peu qu'elle réunisse quelques-unes des mêmes personnes qu'on a connues autrefois, vous fait l'effet d'une fête travestie, de la plus réussie de toutes, de celle où l'on est le plus sincèrement »intrigué« par des autres, mais où ces têtes qu'ils se sont faites depuis longtemps sans le vouloir ne se laissent pas défaire par un débarbouillage, une fois la fête finie.«²

Verkleidung und Maske sind hier nahe beieinander. Seine Umgebung kommt ihm maskiert vor, durch jene Masken, die aufzusetzen sie die Zeit gezwungen hat. Die Haare scheinen Perücken zu sein, die Bärte angeklebt, die Stimmen und das Lachen von anderem Klang.

Um durch die Verkleidung und die Masken zu dringen, muß man das gegenwärtige Bild des Menschen vom erinnerten her wiederaufbauen. Aber oft, wenn der Name nicht wäre, der die Identität bezeugte, könnte man nicht mehr wissen, wer wer ist.

Denn »reconnaître quelqu'un, et plus encore après n'avoir pas pu le reconnaître, l'identifier, c'est penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires, c'est admettre que ce qui était ici, l'être qu'on se rappelle n'est plus, et ce qui y est, c'est un être qu'on ne connaissait pas, c'est avoir à percer un mystère presque aussi troublant que celui la mort dont il est du reste comme la préface et l'annonciateur.«³

Das Wiedererkennen ist nicht wegen der einfachen Verkleidungen schwierig, in denen die Einzelnen leicht zu erkennen sind, wie z. B. die eines Obersten:

»...ce sous-lieutenant que j'avais connu avait cinq galons, ma première pensée fut de le féliciter non d'avoir été promu colonel, mais d'être si bien en colonel, déguisement pour lequel il semblait avoir emprunté l'uniforme, l'air grave et triste de l'officier supérieur qu'avait été son père.«¹

Die Wiedererkennung ist schwierig, weil es vielschichtige Wesen gibt, die ähnlich wie in gewissen Märchen mehrere Häute übereinandertragen²: *»les êtres ayant peu à peu laissé tomber devant moi leur premier, souvent leur second et leur troisième aspects factices«*³ — erst dann gelangt man auf den Grund, auf die wirkliche Seinsart.

Wenn durch diese Tatsache das Wiedererkennen sehr erschwert wird, so ist bei den Metamorphosen, welche einzelne anwesende Gäste durchgemacht haben, das Wiedererkennen praktisch verunmöglich: *»Poussé à ce degré, l'art du déguisement devient quelque chose de plus, une transformation.«*⁴

Die, welche zu sich selber gekommen sind, zählen zu den Ausnahmen. Proust scheint nicht anzunehmen, daß es solche Menschen gibt. Alle können plötzlich unter den geheimnisvoll wirkenden Mantel der Zeit geraten und nur unkenntlich ihm wieder entschlüpfen.

»Tous ces gens avaient mis tant de temps à revêtir leur déguisement que celui-ci passait généralement inaperçu de ceux qui vivaient avec lui. Même un délai leur était souvent concédé où ils pouvaient continuer à rester eux-mêmes. Mais alors ce déguisement prorogé se faisait plus rapidement; de toutes façons il était inévitable. Je n'avais jamais trouvé aucune ressemblance entre Mme X et sa mère que je n'avais connue que vieille, ayant l'air d'un petit turc tout tassé. Et en effet, j'avais toujours connu Mme X charmante et droite et pendant longtemps elle l'était restée, pendant trop longtemps, car comme une personne qui avant que la nuit arrive a à ne pas oublier de revêtir son déguisement de turque, elle s'était mise en retard, et aussi était-ce précipitamment, presque d'un coup, qu'elle s'était tassée et avait reproduit avec fidélité l'aspect de vieille turque revêtu jadis par sa mère.«⁵

Entscheidend ist bei Proust die Frage, ob diese Verkleidungen einer Wirklichkeit entsprechen, oder ob sie imaginative Verkleidungen sind. Gibt es solche Verkleidungen des Alters oder sind sie Verformungen der Wirklichkeit durch das Auge Prousts? Da für ihn die

wirklichen Paradiese die verlorenen sind¹, ist die Gefahr groß, daß der Vergangenheit die Maske der Zeit, die sie von der Gegenwart trennt, aufgesetzt wird. Es sind nur noch Selbstbegegnungen mit seiner Vergangenheit, die nur Selbstbegegnung war. Wohl läßt sein geistiges Einfühlungsvermögen Proust unter die Masken sehen, aber trotzdem erscheint ihm der Mensch immer wieder vom Kleid her bestimmt:

»Quand on est jeune, notre désir, notre croyance confère aux vêtements d'une femme une particularité individuelle, une irréductible essence... plus tard, à défaut de la croyance disparue, le costume signifie la suppléance à celle-ci par le moyen d'une illusion volontaire.«²

Die Essenz des Menschen ist im Kleid, in dem, was man gegen außen ist, zu zeigen hat; die inneren Bezüge der liebenden Unmittelbarkeit gehen verloren.

»Je pourrais, bien que l'erreur soit plus grave, continuer comme on fait à mettre des traits dans le visage d'une passante, alors qu'à la place du nez, des joues et du menton, il ne devrait y avoir qu'un espace vide sur lequel jouerait tout au plus le reflet de nos désirs. Et même si je n'avais pas le loisir de préparer, chose bien plus importante, les cent masques qu'il convient d'attacher à une même visage, ne fût-ce que selon les yeux qui le voient et le sens où ils en lisent les traits et pour les mêmes yeux selon l'espérance ou la crainte, ou au contraire l'amour et l'habitude qui cachent pendant tant d'années les changements de l'âge, même enfin si je n'entreprenais pas ce dont ma liaison avec Albertine suffisait pourtant à me montrer que sans cela tout était factice et mensonger, de représenter certaines personnes non pas au dehors, mais en dedans de nous où leurs moindres actes peuvent amener des troubles mortels...«³

Mit der Fähigkeit, der Kraft, auch die Masken und Verkleidungen alles Fremden zu durchschauen, sie von innen her aufzulösen, d. h. sie vom Leben der Einzelnen her zu verstehen, steht und fällt die Möglichkeit der Ueberwindung der Verlassenheit des Einzelnen, die Möglichkeit der Begegnung. Sie ist umstellt von der Gesichtslosigkeit, in der es wohl eine äußere Ordnung gibt, aber in der alle inneren, geheimnisvollen Bezüge zwischen den Dingen verdeckt sind. Nur für die inneren Bezüge stehen Wege offen, durch die das Geheimnisvoll-Lebendige nie in Vergessenheit gerät, nie zur Maske erstarrt.

III. Zusammenfassung

Die Resultate dieser Untersuchung sind mehr programmatischer Natur. Es wurde versucht, einen vielschichtigen Stoff nach folgenden Arbeitshypothesen zu gliedern:

Es gibt anthropologische Zusammenhänge, die den Hintergrund für Motivsynthesen bilden können.

Erst dieser Hintergrund erlaubt es, über eine Schematik oder eine Kombinatorik, wie sie sich im Motivindex von Stith Thompson oder in Etienne Souriaus »*Deux cent mille situations dramatiques*«, ja sogar zum Teil in E. R. Curtius' »*Europäische Literatur und das lateinische Mittelalter*« finden lassen, hinauszugelangen.

J. Bédier hat sich in seiner Arbeit über die »*Fabliaux*«¹ zur Methodik der Motivrecherche in folgendem Sinn geäußert:

»Je crois qu'il est bon de collectionner et de comparer les contes pour qu'ils servent de matériaux, soit à des systèmes mythologiques, soit à des études de psychologie populaire. Mais si l'on se propose la tâche d'en déterminer l'origine et la propagation, le problème est insoluble et vain.«

Ein sehr bedeutender Versuch in dieser Richtung der Motiv-Synthese ist E. Auerbach: »*Mimesis*«². Im Mittelpunkt seiner Untersuchung steht das Problem der Selbstdarstellung des Menschen, wodurch aber der Rahmen eines »Motivs« oder eines »Motivkreises« bei weitem überschritten wird und eine erkenntnistheoretisch und entwicklungspsychologische Stellungnahme gefordert wird.

In der vorliegenden Untersuchung wurde ein Mittelweg angestrebt zwischen der Aufzählung und der Motivsynthese: Weil sich die durch bloße Motivreihe erlangte Ordnung sehr bald als zu skeletthaft erwiesen hat (König als Arzt, König als Astrologe, König als Bettler, König als Bürger usw.), wurde der schwierigere, aber auch fruchtbarere Weg der Motivgruppierung eingeschlagen. Die zentrale Frage ist somit nicht mehr eine Vollständigkeitsfrage, sondern die der richtigen Gruppierung. Dies erfordert einen Einblick in die allgemeinen Zusammenhänge, in diesem besondern Fall in diejenigen von Kleid und Verkleidung.

Zuerst wurde das Auffinden allgemeiner »wertfreier« Ordnungsprinzipien angestrebt:

Die Unterscheidung verschiedener Wirklichkeitsbezüge der Verkleidung ließ zwei Hauptgruppen erkennen: die tatsächliche und die imaginative Verkleidung.

Nach dem zweiten Prinzip, dem der inneren Bezogenheit oder Nicht-bezogenheit konnten zwei verschiedene Arten von tatsächlichen Verkleidungen bestimmt werden: die eigentliche Verkleidung, welche leicht auswechselbar ist; die uneigentliche Verkleidung, welche mit tieferen Schichten der Person verbunden ist. Ein mehr symbolhaftes Empfinden bevorzugt die klarumgrenzte Form des Bildes der eigentlichen Verkleidung, ohne sich über die innere Problematik zu äußern. Das mehr realistische Denken und Empfinden wird auf die Zwischenformen aufmerksam: die uneigentlichen Verkleidungen.

Als drittes Ordnungsprinzip kann die äußere Bezogenheit (bzw. die Gerichtetheit) der Verkleidung, die von der Begegnung und Nichtbegegnung her aufgebaut ist, betrachtet werden.

Der Wirklichkeitsgrad, das Maß der innern Bezogenheit, die Art der Gerichtetheit stellen zunächst keine Wertmaßstäbe dar. Diesen Wertmaßstab zu finden fällt sehr viel schwerer. Annähernd gleiche Motive können sehr verschiedene literarische Verwendungen finden, ja diese Gestaltung kann von entscheidender Bedeutung sein. Der Wert eines Werkes kann nur von seiner Gesamtheit her beurteilt werden. Aber dieser Einzeluntersuchung hat eine allgemein wertende Analyse der möglichen Grundsituationen des Motivs voranzugehen. Eines der Hauptziele dieser Arbeit besteht im Aufdecken eines solchen Wertmaßstabes.

Eine erste naheliegende Möglichkeit ihn aus der Abgrenzung der Ordnungsprinzipien gegeneinander zu gewinnen, muß abgelehnt werden. Wohl aber können die Ordnungsprinzipien als solche zu Wertmaßstäben erweitert werden. Das erste Prinzip, der Wirklichkeitsgrad, jedoch muß ausgeschlossen werden, da der Realitätsgrad kein Wertmaßstab sein kann.

Aus dem zweiten Ordnungsprinzip läßt sich die innere Anteilnahme des Einzelnen an seiner Rolle, der Grad der Einverleibung

des durch die Umstände geforderten Kleides, bzw. die sich daraus ergebende Wandlung als Wertmaßstab gewinnen. Je tiefer die Wandlung, umso größer sind die in Frage gestellten Werte. — So ist die Anteilnahme am Schicksal Tristans unvergleichlich viel stärker als die Anteilnahme am Schicksal Joufrois oder des Grafen von Nevers, welche nur oberflächlich durch ihre Verkleidungen geprägt werden.

Nicht nur dieser Tiefenbezug zwischen Kleid und Träger, auch Maß und Art der Bezogenheit des Verkleideten zu seiner Umwelt können als werttragend mitberücksichtigt werden. Der sich verwirklichende oder nichtverwirklichende Bezug zur Umwelt, die Formen dieses Bezuges können zu eigentlichen Wertkriterien werden. Ob schon auf einer höchsten literarischen Ebene die Erfüllung in der Begegnung und die tragische Nichterfüllung in der Nichtbegegnung als in ihren Gestaltungsmöglichkeiten gleichwertig angesprochen werden müssen, so überwiegt auf einer mittleren Ebene die Begegnung eindeutig. Die Nichtbegegnungsformen haben in den traditionellen Erzählungen meistens episodischen Charakter.

Unter den Begegnungsformen ist die »liebende Begegnung« als die werthöchste Stufe bestimmt worden. Mit ihr sind die höchsten verwandelnden Werte verbunden und die verkleidete Begegnung stellt ihre Verwirklichung in Frage. Sie weist daher als Motivvariante die reichsten Voraussetzungen als Material für die dichterische Gestaltung auf — wie dies an den überragenden Beispielen der Odyssee und der »*Folie Tristan d'Oxford*« nachgewiesen wurde.

Die Kraft des Motivs beruht im Aufwerfen der Frage nach der Verwirklichung der Begegnung mit dem Fremden, dem fremden Menschen, dem fremden Gott.

ANMERKUNGEN

(Die erste Zahl bezieht sich auf die Seite)

- V 1 Harleian Ms. 978, fol. 99. Zit. nach Fred. W. Fairholt, *Satirical songs and poems on costume from the thirteenth to nineteenth century*. Percy Society. 1849. pp. 1—6.
- 1 1 Verkleidung und Travestie sind in dieser Arbeit in ihrer Wortbedeutung gleichgesetzt worden; meistens wurde für die Verkleidung im übertragenen Sinn das Wort Travestie eingesetzt.
- Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts nennt man in Frankreich die Verkleidungen in den großen Revuen usf. »travestis« (cf. Bloch-Wartburg, *Dict. étym.* 1950²; Larousse XXe siècle). Unter Travestie im engeren Sinne versteht man die Verkleidungen von Mann in Frau und von Frau in Mann. — Der Transvestismus ist ein Ausdruck aus der Psychopathologie für ein Syndrom, dessen Bedeutung erst um die Jahrhundertwende klarer erkannt worden ist (Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen. 1899 ff.). Cf. Magnus Hirschfeld, *Die Transvestiten*. Eine Untersuchung über den erotischen Verkleidungstrieb mit umfangreichem casuistischem und historischem Material, Leipzig, 1925², (1. Aufl. 1910); sowie terminologische Notiz in A. Masson, *Le travestissement. Essai de psychopathologie sexuelle*, Paris 1935, p. 9, n. 1: *ambigu, travesti, déguisé, travestissement*.
- 2 1 Als Beispiel eines allgemeinen Anpassungsrhythmus an die großen Zyklen des Jahres und des Lebens, sei der japanische Kimono erwähnt, der erstens Spiegel der Jahreszeiten und zweitens der verschiedenen Alter sein kann. Cf. André Leroi-Gourhan, *Symbolique du vêtement japonais*, in »*Rythme du monde*«, 1946, No. 4, pp. 31—40.
- 3 1 Cf. J. C. Flügel, *The Psychology of Clothes*, The International Psychoanalytical Library, ed. by Ernest Jones, No. 18, London, 1950³. J. J. Jenny, Vom Sinn der Kleidung, in *Ciba-Zeitschrift* 8 (1943) No. 87, pp. 3034—3039. Ernest Crawley, *Dress, Drinks and Drums*. Further Studies of Savages and Sex. Ed. Th. Bestermann, London, 1931. — Art. »Dress« in *ERE*; Art. »Dress« in *Enc. of Soc. Sciences*; Art. »Kleid« in *Handwörterbuch der Deutschen Volkskunde I* (Aberglauben). — Heinr. Schurtz, *Grundzüge einer Philosophie der Tracht*, 1891. — Uebrige Lit. cf. Hilaire and Meyer Hiler, *Bibliographie of Costume*, ed. H. G. Cushing, New York, 1939.
- 2 Em. Gallo, *Il valore sociale dell'Abbigliamento*. Torino, 1914.
- 4 1 Crawley, op. cit., *The social psychology of dress*.
- 2 Léon Christiani, *Essai sur les origines du costume ecclésiastique*, in *Orientalia christiana periodica*, XIII (1947), pp. 69—80.
- 5 1 »Wir haben uns vom Volk oder von den übrigen Menschen durch die Doktrin und nicht durch das Gewand, durch die Reinheit des Geistes und nicht durch den äußeren Aufwand zu unterscheiden. Sollten wir anfangen uns mit (modischen) Neuerungen abzugeben, so würde die Ordnung, die uns von den Vätern überliefert worden ist, mit Füßen getreten und einem sinnentleerten Aberglauben Vorschub geleistet werden. . . . Man hat nicht ihrer Schaulust entgegenzukommen, sondern ihr Denken mit unsern Vorschriften zu prägen.« (PL. 50, col. 431).

- 5 2 Pascal, ed. Strowski III, 129.
3 Loc. cit. 130.
- 4 P. Schneider, Pascals Plaisante Justice, Arch. für Rechts- und Sozialphilosophie 39 (1950), 79—89.
- 6 1 Pascal, op. cit., 115.
2 J. J. Rousseau, Emile, ed. Garnier, p. 435.
- 3 Max Scheler, Ausgleich als Schicksal und Aufgabe, Deutsche Beiträge I (1947), 513—536. — Diese Ausgleichstendenz, die sich erst im 19. Jahrhundert voll durchsetzte, wäre an Hand all jener Materialien zu untersuchen, welche auf einen sozialen Kleidertauschritus hinweisen (Krönungsrituale [König als Bettler], Saturnalia usw.). Daß solche Ausgleichsbestrebungen immer latent dagewesen sein müssen, scheint unter anderem aus der Beschreibung Guillaume le Breton vom Siegestaumel nach Bouvines (1214) hervorzugehen. Diese Aussagen sind mit großer Vorsicht zu beurteilen: es könnte ein »topos« sein; sie könnten aus einer subjektiven Beurteilung der Lage erwachsen sein. Auch dürfen die stets vorhandenen Klassen- und Schichtungstendenzen jeder Gesellschaft nicht unterschätzt werden. »Les villes, les châteaux, les campagnes fêtent un succès auquel toute la nation est intéressée. Chevaliers, bourgeois, vilains sortent de chez eux resplendissants de pourpre. On n'aperçoit que satin, drap écarlate et fin linon. Le paysan enivré de se voir dans la tenue d'un empereur, se juge l'égal de toutes les puissances. Il lui suffit de s'être procuré un habit qui n'est pas celui de sa condition, pour qu'il s'imagine que son être est transformé« (zit. Quicherat, Hist. du costume, pp. 177—8). Cf. Guillaume le Breton, ed. Delaborde, Paris, 1882.
- 8 1 J. Huizinga, Homo ludens, Amsterdam, 1939, pp. 310—313.
2 Marcel Mauss, Sociologie et Anthropologie, Paris, 1950; pp. 363—386. Zuerst in JPNP 32 (1936). »Le corps est le premier et le plus naturel des instruments de l'homme. Avant les techniques des instruments, il y a l'ensemble des techniques des corps.« Von diesen »techniques des corps« stellt Mauss fest, daß sich unter ihnen bestimmte Traditionen aufweisen lassen (cf. Pkt. 4 der Zusammenstellung p. 373). Er verbindet sie mit dem sozialen Begriff des Habitus, welcher nicht einfach mit den Individuen und den Nachahmungen von bestimmten Vorbildern variiert, sondern mit den Gesellschaftsformen, der Erziehung, den Konventionen und den Moden.
- 3 Figaro, 20 février 1909.
- 9 1 Karl Meuli, Schweizer Masken, Zürich, 1953, p. 50. Cf. Art. Maske in HDV I (Aberglauben).
2 Huizinga, op. cit. p. 7.
- 10 1 Enc. of Social Sciences, Art. »Dress«; Flügel, op. cit., p. 17. — Es ist auffallend, daß die moderne Psychoanalyse einen Zusammenhang zwischen den Foetalmembranen und den Kleidern nachzuweisen sucht (J. C. Flügel, La valeur affective des vêtements, in Revue française de Psychoanalyse 2 [1929], pp. 5 et suiv.; A. Garma, The origin of clothes, Psychoanal. Quarterly, USA, 18, [1949], pp. 173—190). — Es ist anzunehmen, daß eine Beziehung zwischen der Geborgenheit im mütterlichen Schoß und Paradiesesvorstellungen bestehen.
- 2 H. de Lubac, Le rencontre du superadditum et supernaturale dans la théologie médiévale, Rev. du moyen âge latin, I (1945), 27—34.

- 10 3 Loc. cit.; Erik Peterson, *Pour une théologie du vêtement*. Trad. M. J. Gongar, O.P., Lyon, 1943, pp. 6 et suiv. (cf. id., *La théologie du vêtement*, *Rythmes du monde*, 1946, No. 4, pp. 3—9).
- 11 1 Peterson, p. 8.
2 Lubac, p. 27, n. 3.
3 Peterson, p. 9.
- 12 1 André Jolles hat in einer Arbeit über die literarischen Travestien (*Blätter für deutsche Philosophie*, 6 [1932/33], pp. 281—294) ihren Aspekt als Kulturflucht betont. Es sind drei Richtungen, in denen der Mensch der Kultur zu entkommen sucht:
1. das Bukolische. Wenige nur können Einsiedler werden, die meisten sind auf die Gesellschaft angewiesen. In der Einsamkeit wird die neue Gesellschaft in Form einer arkadischen Hirtentravestie geschaffen.
2. das Heroische. Der Held versucht sich über die Gesellschaft zu erheben, bleibt ihr aber immer verpflichtet. Das Rittersein kann zu einem Spiel mit dem Heldenhaften werden.
3. das Pikareske. Quer zur Gesellschaft bildet sich eine Sondergesellschaft, die ihre eigene Ordnung gegen die allgemein-gültige Ordnung zu bilden versucht.
Nach außen, nach oben und nach unten, in diesen drei Richtungen kann sich nach Jolles die travestierte Welten schaffende Phantasie bewegen.
Dieser Aufzählung wäre noch die exotisierende Variante anzufügen.
13 1 Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques*. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance. Londres, 1939, p. 131.
14 1 Ed. Faral in Bédier-Hazard, *Littérature française*, I, p. 23. Cf. z. B. Joseph als »prudhomme« in »Gardacors de Nostra Dona«, ed. S. Dobelmann in *Romania* 67 (142), pp. 53—79; Adam und Eva im »Jeu d'Adam et Eve« als französische Bürgersleute des XII. Jahrhunderts.
2 E. Gilson, *L'Esprit de la philosophie médiévale*, Paris, 1944², chap. XIX.
3 E. Wind, *Studies in allegorical portraiture I*, *Journal of Warburg and Courtauld, Inst. I* (1937—38), 138 ff.
4 Huizinga, op. cit., p. 307.
15 1 E. Wind, *The Revolution of historical painting*, *JWCJ* 2 (1938—39), pp. 116—127.
2 René Gonnard, *La légende du bon sauvage*. Contr. à l'étude des origines du socialisme, Paris, 1946.
3 Bédier-Hazard, II, p. 164.
16 1 Cf. G. van der Leuw, *L'homme et la civilisation; ce que peut comprendre le terme: évolution de l'homme*. *Eranos* 16 (1948), pp. 141—182.
2 Flügel, op. cit., p. 34; Crawley, op. cit., p. 1, HDV I/IV, Art. Kleid.
18 1 Für den Bezug des Schauspielers zu seiner Rolle cf. z. B. André Villiers, *La psychologie du comédien*, Paris, 1946. J. L. Barrault, *L'acteur et le personnage*, *Recherches et débats* 4—5, pp. 23 et suiv.; Q. M. Timmons, *Les changements de personnalité de l'acteur par son jeu*, *Journ. of Soc. Psychology, USA*, 21 (1945), pp. 247—255.

- 18 2 Pascal, ed. Strowski, III, pp. 113—114.
- 20 1 Loc. cit. pp. 320—321.
- 2 Rom. Guardini, Christliches Bewußtsein. Versuch über Pascal. Leipzig, 1935, p. 160.
- 3 Pascal, loc. cit.
- 21 1 E. R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1948, Kap. über die Schauspielmetapher, pp. 146—152.
- 2 J. K. Obenauer, Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur. München, 1933, pp. 53 ff.
- 3 Epiktet (Kröner), p. 26.
- 4 Erasmi Roterodami, Encomium Moriae, i. e. Laus stultiae. Basler Ausgabe, ed. Heinr. A. Schmid, Basel, 1931, fol. 24r—24v.
- 5 »Nous sommes si accoutumés à nous déguiser aux autres qu'en fin nous nous déguisons à nous-mêmes.« La Rochefoucauld, Maxime 119 (Ed. I.) ed. Louis Martin-Chauffier, p. 261. — Benjamin Constant scheint in »Adolphe« (Kap. VI) diesen Gedanken wie paraphrasiert zu haben: »Nous sommes des créatures tellement mobiles que les sentiments que nous feignons, nous finissons par les éprouver.« Cf. Nietzsche, Fröhliche Wissenschaft, Kröner VI, pp. 337—338: »Wenn der Mensch anfängt zu entdecken, inwiefern er eine Rolle spielt und wie weit er Schauspieler sein kann, wird er zum Schauspieler.«
- 5 Marcel Proust, A la recherche du Temps perdu. Le Temps retrouvé. NRF, VIII. II., p. 9.
- 7 Die moderne Psychologie hat den in diesen Problemkreis gehörenden Fragen größte Bedeutung beigemessen. Cf. C. G. Jung, Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten, Darmstadt, 1928, Kap. II, III. L. Binswanger, Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins, Zürich, 1942. H. Kunz, Zur Psychologie und Psychopathologie der mitmenschlichen Rollen. Mit Bemerkungen zum Problem der charakterlichen Masken. Psyche 2 (1949), pp. 551—595.
- 23 1 Stith Thompson, Motifindex of Folk Literature. A classification of narrative elements. Bloomington, 1932—36 (Indiana Univ. Studies vol. XIX (96/7), XX (100), XXI (101), XXII (105/6), XXIII (108/10). Zit. Thompson.
- 2 Vict. Osc. Freeburg, Disguise plots in Elisabethean Drama, A Study in Stage Tradition. Columb. Univ. Press. New York, 1915.
- 24 1 Op. cit., p. 2.
- 25 1 Hist. de la Lit. fr. XII, pp. 882 et suiv.
- 27 1 Cf. Enc. of Religion and Ethic, art. Metamorphosis (Crawley).
- 29 1 Martin Buber, Ich und Du, Leipzig, 1923.
- 2 Binswanger, op. cit., pp. 82—87, passim.
- 31 1 H. v. Hoffmannsthal, Die Wege und Begegnungen, Reclam, pp. 31 f., zit. nach Binswanger.
- 2 Unter »Wirbegegnung« versteht Binswanger das Sich-Finden eines »Ichs« mit einem »Du«. Cf. op. cit., p. 86.
- 34 1 H. Taine, Les origines de la France contemporaine; L'ancien régime, I, p. 238. A. Barnstein, Die Darstellung der Verkleidungsspiele des ausgehenden Mittelalters, Würzburg, 1940, Kap. Minneburgspiele.

- 38 1 Cf. Thompson, K. 455.3.
2 La Rochefoucauld, Maxime 254, ed. Martin-Chauffier, p. 282.
- 45 1 G. v. Monmouth, *Historia Regum Britanniae*, London, Longman, 1929. Episode in IX, 1.
2 Ed. H. Michelant. SATF, 1876.
3 Thompson, K. 521.1. — G. Paris, *Romania*, 5 (1877), p. 109.
4 Ed. Br. Schumacher—E. Zubke, *Rom. Museum*. Greifswald, 1920.
2 Thompson, P 15.1.
- 46 1 Ed. Harry F. Williams, *Univ. of Michigan Public. Lang. and Lit.*, vol. XXIII.
2 Ed. H. Suchier, S.A.T., 1884—85.
- 47 1 Cf. z. B. die Verkleidungen von Harun al Raschid in Tausend und eine Nacht, ed. Littmann, Insel-Verlag, 1923—28: 756., 946., 947. Nacht.
2 Fouke Fitz Warin, ed. L. Brandin, C.F.M.A. 63, Paris 1930.
3 G. v. Monmouth, op. cit. Epis. in VIII, 4. Cf. VIII, 24.
4 Ed. V. F. König, Paris, 1937.
5 Ed. D. L. Buffum, S.T.A., 1928.
6 Z. B. Karl der Große in Turpin (IX), Doon de Mayence (Vv. 7417 ff.), Guy de Bourgogne (Vv. 1284 ff., 1324 ff.), Gaidon (Vv. 9770 ff.). Ist auffällig, daß auch im kleinen die Desintegration des mythischen Gehaltes durchbricht: »Cette tradition (die Verkleidung Karls) a suivi la même marche que les autres; dans Turpin, le déguisement de Charles lui réussit à merveille; il voit ce qu'il voulait, trompe Agolan et lui échappe habilement. Dans Gaidon, son déguisement n'aboutit qu'à le faire prendre par ses ennemis; dans Doon de Mayence et Guy de Bourgogne, il est aussi découvert et l'entraîne dans les plus grands dangers, dont le tire à peine le secours de ses amis plus prudents« (G. Paris, *Histoire Poétique de Charlemagne*, Paris, 1905², pp. 365 ff.).
- Verkleidung des Königs Alfred (*Gesta Regum des William von Malmesbury*, lib. II, § 121. Man erzählt, daß König Alfred in den frühen Jahren seines Kampfes gegen die Dänen sich in einen »mimus« verkleidet habe. Er soll sich mehrere Tage in der Nähe des dänischen Königs aufgehalten haben.
- In Procops Vandalengeschichte, I, 7; ed. Hauri (*Der Weströmische Kaiser Majorinus will die Kriegsmacht der Vandalen erforschen. Er begibt sich selber als kaiserlicher Gesandter nach Karthago. Seine blonden Haare färbt er sich dunkel*).
- 49 1 Ovid, *Metamorphosen*, ed. Goelzer, Budé, 1930. »Oh, wie oft brachte er in einem Korb Aehren, ganz wie ein rauher, von der Ernte kom-mender Bauer: seine Erscheinung glich wirklich einem solchen. Oft, wenn er mit einem Kranz von geflochtenem Heu um die Schläfen einherkam, hätte man glauben können, er käme soeben vom Heu-wenden. Oft hielt er in seiner starken Hand den Stachel; man hätte meinen können, er habe soeben die müden Ochsen ausgespannt. Mit der Sichel wird er zum Schnitter oder zum Winzer. Wenn er eine Leiter trug, sah es aus, wie wenn er zum Apfelpflücken ginge. Mit dem Schwert hielt man ihn für einen Soldaten, mit der Rute für einen Fischer. So findet er unter unzähligen Verkleidungen stets wieder die Möglichkeit, sich an ihrer Schönheit zu erfreuen.«

- 51 1 Frédéric Mistral, Mireille, Texte et Traduction, Paris, Lib. A. Le-
merre, 1918, pp. 111—119.
- 2 Rilke, Sonette an Orpheus II/XII, Insel-Verlag, 1948, p. 96.
- 3 Cf. Thompson, D 615, 3; 642, 3; 671. A. Aarne in FFC XXXIII (1930 bis
1931), Die magische Flucht. G. Rohlf's weist in einem Artikel (Arch.
für das Studium der neueren Sprachen 168 [1935], pp. 69—75) auf die
europäische Verbreitung des Motivs hin; er untersucht vor allem die-
jenige in den französischen Provinzen. HDV I/VIII, 1632—33. I. A. Mac
Culloch, The Childhood of Fiction, a study of Folktales and primitive
Thought, London, 1905. Transformation combat, pp. 164—166; Trans-
formation Flight, pp. 167 ff.
- 4 Cf. O. E. Klapp, The folkhero, J. of amer. Folklore 62 (1949), pp. 17—25.
— Die zeitweiligen Entsagungen in den Krönungsritualen (Crawley,
op. cit., 85; Ebert, Art. Saturnalia).
- 52 1 Le Roman de Flamenca, ed. P. Meyer, 2e éd., Paris, Bouillon, 1901.
»einen großen, runden und breiten und tiefen Mantel, aus schwarzer
Seide oder grauem Tuch«.
- 2 Cf. Jordan, Z. f. rom. Phil. (1920), p. 194: Hinweis auf eine orienta-
lische Parallele in Historia septem sapientum, ed. Hilka, I, p. 30.
- 3 »Die Liebe läßt ihn alles machen, läßt ihn sich die Haare scheren,
zwingt ihn sich zu verkleiden. Ach, Liebe, Liebe, wie stark bist du.
— Wenn andere Liebhaber sich schmücken und sich mit Bändern
zieren und nur an schöne Gewänder, Pferde und Kleider denken,
wird Guillaume Mitglied einer Sekte und dient Gott für seine Dame.«
- 55 1 Jouffrois. Roman français du XIIIe siècle, publ. avec introduction, un
glossaire et des notes par Walter O. Streng-Renkonen. Turku, 1930.
Ann. Univ. Aboensis, Serie B, t. XII.
- 2 »Er hatte sich so gut unkenntlich gemacht, daß man ihn niemals er-
kannt hätte. Mit einem Kraut, das er in seinem Beutel trug, hatte
er sich das Gesicht so gefärbt, daß selbst seine Diener, wenn sie ihn
anschauten, nur mit großer Mühe erkannten.
- 56 1 »Er überlegte sich die verschiedenen Verkleidungsmöglichkeiten, wie
er zu seinem Ziel gelangen könne, wie er mit ihr sprechen könnte.«
- 2 »Er ließ sich ein weißes Oberkleid und eine Mönchskutte machen und
ließ sich die Haare wie ein Diener der Kirche schneiden. Er sah ganz
wie ein Einsiedler aus. Es fehlte nichts, um diesen Anschein zu er-
wecken.«
- 60 1 Crawley, op. cit., p. 3; Flügel, op. cit., pp. 83—84. Cf. auch die Epi-
sode in »Jean de Paris« (ed. Wickersheimer, pp. 38—39): Jean de
Paris — der verkleidete französische König — und der englische
König werden auf Reisen vom Regen überrascht. Die Franzosen
haben »leurs manteaux et chapperons a gorge«, während die Eng-
länder keinen Regenschutz besitzen. Da sagt der französische König
zum englischen: »Sire, vous qui estes roy d'Angleterre et grant
seigneur, deussiez faire porter a voz gens maisons pour eulx couvrir
en temps de pleye.«
- 2 Thompson, K 1341—1343.1. D. P. Rotunda, Motiv-Index of the Italian
Novella in Prose. Ind. Univ. Publ., 1942: K 1341.1, Goldene Adler.
- 3 Ed. Pierre Champion, Paris, 1928, 3 vol.; diese XIV. Novelle ist von
Monseigneur de Foquessoles de la Chambre de Monseigneur ver-
faßt. Cf. Einleitung XXXVI. Verbreitetes Motiv: Historia Alexandri

magni, Disciplinas clericalis, Champion des Dames usf. Cf. G. Paris, *La nouvelle française*; W. Küchler, *Die C.N.N. Ein Beitrag zur Geschichte der französischen Novelle*. Diss. Berlin, Chemnitz und Leipzig, 1906, p. 275.

Berühmtestes Beispiel dieser Motivvariante in Boccaccio, *Il Decamerone* IV/2; Thompson, K 1315.1.1.

- 61 1 Jean de Paris, ed. Edith Wickersheimer SAT, 1923.
2 Ibid., p. 24.
3 Ibid., p. 26—27.
- 62 1 Ibid., p. 28.
- 63 1 Ibid., p. 65.
2 Ibid., p. 66.
3 Ibid., p. 57.
4 Ibid., p. 84.
5 Ibid., p. 90.
- 64 1 J. Bédier, *Le Roman de Tristan*, S.A.T., 1902—03, 2 vol.; I, p. 335.
2 Ibid. I, 45—55; Marie de France, ed. Warnke, 1925³, p. 106.
3 MGH, SS, II. 750.
4 Arch. d'Orient latin II (1884), pp. 467—509.
5 Ed. Reiffenberg, Bruxelles, 1848, II, pp. 32 ff.
- 65 1 PL 95, col. 530.
2 Kögel, *Geschichte der deutschen Literatur*, I, pp. 119 ff.; (zit. nach Deutschbein, *Studien zur Sagengeschichte Englands*. I. Teil, *Wikingersagen*. Cöthen, 1906).
- 67 1 Homers Werke. Uebersetzt von J. H. Voss, nach der ersten Ausgabe, 1781. Ed. Peter von der Mühl. Birkhäuser Verlag, 1943.
- 69 1 Thompson, Q.1.1. Ein wichtiges Verkleidungsmotiv: die Götter, die guten und die bösen Geister, sind bald Reisebegleiter (cf. z. B. im Buche Tobit der Engel Raphael, der als Jüngling Azarias Tobias auf seiner Wanderschaft begleitet), bald Gäste, die zu den Menschen kommen, um sie zu prüfen und sie je nach ihrer Handlungsweise zu belohnen oder zu bestrafen.
Cf. Bédier, *Fabliaux*, 180: Buddha bei einer alten Frau (Benfey, *Pantchatantra*, 489), der Hl. Petrus in pommerschen und hessischen Legenden; Rotunda, K 1415.1. Athene als Mentor (*Odys.* I, 104, II 267 ff.).
Rede von den 15 Graden (ed. Ströman): Gott erscheint als Hirt, Händler, Arzt usf.; Gott als Eremit (G. Paris, *C.r. de l'Académie franç.* 1880, pp. 427—449).
Hier ist der große Kreis der Wiederkunftssagen anzufügen.
- 2 Fernand Robert, *Homère*, Paris, 1950, p. 41.
- 3 Diese Narbe ist auch das »Zeichen« für die beiden Hirten, denen sich Odysseus kurz nach dem Freiermord zu erkennen gibt (XXI, 207 bis 220). Ebenso von großer Bedeutung ist sie bei der Wiedererkennungsszene mit dem Vater (XXIV, 215 ff.).
- 71 1 Ed. Ernest Hoepffner in *Publ. de la Fac. des Lettres de l'Univ. de Strasbourg*. Textes d'études 8, 2e éd., 1943.
- 72 1 Ed. Ernest Hoepffner in derselben Reihe, No. 3, 2e éd. 1949.

- 2 Romania 35 (1906), 501—522; ed. J. Bédier.
- 3 Sitzungsberichte der Münch. Akad. Wiss. 1895, 317 ff.; cf. Alb. Regis, Tristan als Mönch, Diss. Straßburg, 1910.
- 4 Op. cit., p. 39.
- 75 1 Gertrud Schoepperle, Tristan and Isolt, 2 vol., 1913. cf. II, pp. 583 ff.
- 2 Für Incognito-Begegnungen der Helden cf.: R. Sh. Loomis, Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes, N.Y., 1949, pp. 326—331. M. A. Potter, Sohrab und Rustem, London, 1902. Potter untersucht die Incognito-Begegnungen zwischen Vater und Sohn und versucht sie auf einer soziologischen Ebene zu deuten. Vgl. auch seinen Appendix A: Kämpfe zwischen Brüdern, Verwandten und Freunden.
- Thompson, N 731.2; P 314 (Kampf zwischen verkleideten Freunden); V 100. — Marie de France, ed. Warnke⁸, CLX—CLXII.
- 3 So z. B. König Orendel nach einem grauen Kleidungsstück. »Le chevalier blanc« des Jean de Condé; der weiße Ritter in »Robert le Diable« (HLF, XXII, pp. 882 ff.) usf.
- 4 Eilhart von Oberge, ed. Lichtenberg, Vv. 8658—8942; cf. Schoepperle, op. cit.
- 5 Vv. 7445—7865.
- 76 1 Vv. 8201—8476.
- 2 Aucassin et Nicolette. Kritischer Text mit Paradigmen und Glossar von H. Suchier, umbearbeitet von Walter Suchier, 1932¹⁰, cf. p. XXVII. Hirschfeld, I, p. 388. Thompson, Rotunda, K. 1837. Freiburg, Kap. IV. (The female page). Christian Boje, Ueber den altfranzösischen Roman von Beuve de Hamtone, Beih. ZrP 19 (1909), p. 70.
- Verkleidung als Spielmann: Beuve de Hamtone (Boje, op. cit., p. 68); Floovant (ed. F. Guessard et H. Michelant, Les anciens poètes, I, Paris, 1859), p. 55; Ysaie. Anal. J. Zeidler in ZrP 25 (1901), pp. 175, 472, 641 Epis. 275—278; Valentin und Namelos, ed. W. Seelman, Leipzig, 1884, niederländisch, p. 68. Verbunden mit einer Wiederbegegnung: Beuve de Hamtone (Boje, p. 40 ff.); Hernaut, Anal. in Gautier, Léon, Les épopées françaises, Paris, 1882⁸, IV, 215; Li romans de Baudoin de Sebourc, III roy de Jherusalem. Valenciennes, 1841, p. 45.
- 3 Die Unkenntlichmachung mit dem Saft einer Pflanze oder durch Schwärzung mit Ruß (Salbe usf.) kann als ein Gemeinplatz bezeichnet werden; cf. Boje, op. cit., pp. 68—69.
- 4 Diese spezielle Form des Motivs ist eine Abwandlung des Grundzuges des Verkleidungsmotivs, des Von-sich-selber-als-von-einem-andern-Sprechen. In dieser Form mit einem Lied findet es sich im »Apollonius von Tyrus« (cf. Elimar Klebs, Die Erzählung des Apollonius von Tyrus, Berlin, 1899; Ch. B. Lewis, Apollonius von Tyrus, Diss. Breslau, 1912): Tarsia singt ihrem Vater ihre Leidensgeschichte vor. Sie stellt ihm dann 10 Rätselfragen. — In Beuve de Hamtone begegnet die als Spielmann verkleidete Josienne Beuve, das Pferd Arondel reitend: »Das Pferd erkannte seine Herrin und wieherte laut, worüber sich Beuve wunderte, ohne die Ursache zu erraten. Dann stellte sich Josienne am Markt auf und sang, als Beuve vorüberging, das Lied von Beuve und Josienne. Beuve bat den vermeintlichen Spielmann, ihm eine Botschaft an Josienne auszurichten, wozu sie sich gerne bereit erklärt. Sie ging in die Herberge zurück, und mit dem Kraute Esclaire reinigte sie sich von der entstehenden

Farbe und legte wieder Frauenkleider an. Da erkannte Beuve seine Frau wieder« (Version ffBh). — In »Perceforest« (cf. Jeanne Lods, *Le Roman de Perceforest*, Genève, 1951; t. II, *Les pièces lyriques*, 1953) lautet die Erzählung folgendermaßen: Nérônès findet den Goldenen Ritter wieder (ihren Geliebten). Er erkennt sie nicht wieder. Sie gibt sich ihm zu erkennen, indem sie ihm ein Lied (*Lai piteux*) mit all ihren Abenteuern vorsingt (Anal. Episode, III, 37).

Cf. als Varianten eines solchen Liedes jedoch zwischen Unbekannten, »The Famous Flower of the Serving-man« (Child, IV, 106) und »The lady turned Serving-man« (Percy, III, 613).

Die Episode in »Ysaie«, loc. cit. Anal. Episoden 275—278: Marthe kommt als Menestrel verkleidet zu ihrem Geliebten. Sie erkennen sich gegenseitig nicht. Sie singt ihm die Geschichte ihrer langen Irrfahrten, die »er« von Verwandten von Marthe erfahren habe. Durch Intrigen werden die Liebenden getrennt. Sie finden sich erst später wieder.

Cf. auch *Chanson de Lion de Bourges* (Diss. von Br. Scholvien, Greifswald, 1925, pp. 31—32 und *Galeran de Bretagne*).

- 79 1 Cf. William E. A. Axon, *The legend of disguised knight*. Trans. of the Royal Soc. of Lit. 9 (1870), 440—475.
- 2 G. Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris, 1905², pp. 398—399.
- 3 Raoul de Cambrai, ed. P. Meyer et A. Lognon, Paris, 1882, S.A.T. cf. p. 243 (Pilger, Wiederfindung der Geliebten); ähnlich in Aye, ed. F. Guessard et P. Meyer, 1861, pp. 72, 79; *Esclarmonde*, *Clarisse et Florent*, ed. M. Schweigel, Ausg. und Abh. 83, p. 113; *Sir Ysumbras*, ed. J. Zupitza et G. Schleich, *Palaestra* 15 (1901); *Generydes*, ed. A. Wright, EETS, Orig. s. 55, 70, London, 1878, p. 136; *Hervis de Metz*, ed. E. Stengel, Dresden, 1903, p. 317. — Vgl. auch *Gesta Herewardis Saxonis*, *Legende von Sir Ralph, Wolfsdieterich*, *Roman de Ponthus*.
- 4 *Dits et contes de Baudoin de Condé et de son fils Jean de Condé*, publ. par Aug. Scheler, Bruxelles, 1866—67, 3 vol.: »Li Lays dou blanc chevalier« (II, pp. 1—48).
- 80 1 Cf. *Romania* 51 (1923), p. 221.
- 82 1 Ed. Pierre Champion, Paris, 1928, 3 vol. Diese Novelle ist — wie die XIV. — von Monseigneur von Foquessoles de la Chambre de Monseigneur verfaßt (cf. Introduction, XXXVI).
- 84 1 Z. B. in den an die Salomosage anlehrenden Erzählungen: Die Gattin wird geraubt; der Gatte verkleidet sich und sucht seine Frau aus dem feindlichen Schloß zu befreien. Sie verrät ihn. Cf. Max Deutschbein, *Studien zur Sagengeschichte Englands*. I. Teil. Die Wikingersagen, Cöthen, 1906, pp. 47—48.
- 2 Moland et Héricault, *Nouvelles Françaises*, Paris, 1856, I, 85—157. Cf. G. Paris, *Romania* 32 (1903), pp. 481—551; Raph. Levy, *Le roi Flore et la belle Jehanne*, PQ XIV (1935), pp. 253—262.
- 85 1 Ähnliche Situation eines weiblichen Pagen, der seinem Herrn (Gatten) dient in »Le livre du tres chevalereux Comte d'Artois et de sa femme« (ed. J. Barrois, Paris, 1937): »Philipp I. verstößt seine Frau. Sie folgt ihm als Mann verkleidet, wird sein Diener, sein Vertrauter. Sie substituiert sich einer Prinzessin und bringt einen Sohn zur Welt. So erfüllt sie eine der Bedingungen für die Versöhnung.

Aus dem gleichen »Cycle de la gageure«: »Oton, roy d'Espagne« (ed. Paris-Robert, IV, No. 28, pp. 319 ff.). Eine wegen Verleumdung verstoßene junge Frau (Denise) wird Knappe bei ihrem Vater und bei ihrem Onkel. Sie nennt sich Denis. Das Stück wird als »Miracle«, bezeichnet, weil die Travestie von der Mutter Gottes angeraten worden ist.

In Perceforest (op. cit., Anal. Epis. [III], 37): Néronès gibt sich für einen Knappen aus und dient eine Zeitlang ihrem eigenen Vater. — Cf. Tristan de Nanteuil.

Für ähnliche Verkleidungen in der Romantik, cf. Hirschfeld I, 478: E. M. Arndt, Rudolph von Burgund; A. von Arnim, Die Gleichen; Frh. von Eichendorff, Ahnung und Gegenwart und Das Marmorbild; K. L. Immermann, Die Epigonen; G. Keillers »Jungfrau als Ritter« und C. F. Meyers »Gustav Adolfs Page«.

- 85 2 Op. cit., I, pp. 133—134.
- 3 Hirschfeld, I, 380, 410.
- 4 B. de Condé, op. cit., II, pp. 167—242.
- 86 1 Cf. S. Grandjean, Le costume féminin en France depuis le milieu du XIIe s. jusqu'à la mort de Charles VI (1150—1422), Ecole des Chartes, 1941; pp. 59—60. Die Verwendung der Aermel als Zeichen der Gunst einer Dame häufig in der Literatur erwähnt: Galeran de Bretagne, ed. Foulet, v. 3156; Châtelaine de Coucy, Vv. 703—705; Flamanca; im »Escoufle« des J. Renard usf.
- 87 1 Ed. G. Paris, C.F.M.A. 4, 1933⁵. Cf. B. de Gaiffier, »Intactam sponsam relinquens«, à propos de la vie de Saint Alexis. Analect. Boll. 65 (1947), pp. 157—195. E. R. Curtius, Zur Interpretation des Alexiusliedes, ZrP, 56 (1936), pp. 133—137. — Thompson, K 1815 l.l.; Q 523.4.
- 91 1 Stendhal, Le Rouge et le Noir, Chronique du XIXe siècle. Texte établi et annoté par Henri Martinau. Paris, La Pléiade, 1932.
- 92 1 Ibid., p. 316.
- 2 Ibid.
- 3 Ibid., p. 318.
- 93 1 Ibid., p. 510.
- 2 Ibid., p. 289.
- 94 1 J. J. Rousseau, La Nouvelle Héloïse, II, XIV, (ed. D. Mornet, II, p. 312).
- 95 1 Ibid., II, p. 310. Cf. II, p. 175.
- 2 S. Kierkegaard, Entweder-Oder, ed. Christ. Schrempf, Jena, 1913, 2. Bd.; II, pp. 132—133.
- 3 Jules de Gaultier, Le Bovarysme, Paris, 1902; p. 16. Diese Schrift hatte einen gewissen Nachklang in literarischen und medizinischen Kreisen (Georges Palante, La philosophie du Bovarysme, Paris, 1912; Raoul Rosenfeld, Les compensations morbides, Paris, 1936 [Thèse]). G. Flaubert, Madame Bovary, ed. Conard, Paris, 1921; p. 51.
- 96 1 R. R. Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Niehans-Rokitansky. Zürich, 1948; p. 111.
- 97 1 Ibid., p. 112.
- 2 Ibid., p. 115. — Die Wucht des Kleides kennt man von jeher: cf. Crawley, op. cit., pp. 63—67 (Die königlichen Mäntel sind gefährlich;

die Kleider des Mikado schmerzen dem fremden Träger; denjenigen eines Maorihäuptlings wird tödliche Kraft zugeschrieben).

Mittelalterliche Beispiele: Wilham de Waddington, Manuel de Péchés (Anal. HLF, XXVIII, 196—197): ein verstorbener Ritter erscheint seinem Freund erdrückt unter dem Gewicht eines Ueberwurfes, den er einem armen Mann entrissen hatte. — Ein Kleriker, welcher sehr die weltliche Pracht liebte, ließ sich die »cotte« eines reichen Ritters schenken. Das Kleid versengte ihn.

- 98 1 Luigi Pirandello, Enrico IV, Bibl. moderna Mondadori, XX, pp. 94—174. Ibid. 170. »Erstreben, daß (dies) für immer, nicht mehr ein Spaß sei, nein, sondern eine Realität, die Realität einer wirklichen Verrücktheit.«
- 99 1 A. Huxley, Two or three Graces and other stories, London, 1926.
2 Ibid., p. 31 »the face was the face of a rather ugly very nice little girl«.
- 100 1 Ibid., p. 52: »Wenn ich sie recht verstanden habe, hatte Grazia die Gewohnheit, in den verschiedenen Situationen sich selbst zu sehen. Einige dieser Situationen standen in gar keiner Beziehung zu ihrem wirklichen Leben, sondern waren nur phantastische und vorgestellte Situationen in Wachträumen. Andere wieder waren wirklich oder wenigstens möglich. Während sie ihr Leben lebte, sah sie zu, wie sie es lebte und in den Szenen des platten Alltags eine bestimmte und führende Rolle spielte. Ging sie zum Beispiel auf dem Land spazieren, sah sie sich gehen — als unermüdliche und energische Bergsteigerin. Wenn sie Peddley (ihren Gatten) auf seinen alljährlichen Reisen an die Riviera begleitete und in den »wagon-lit« stieg oder die Promenade des Anglais entlang schlenderte, sah sie sich als ungeheuer reiche Milady, die wie ein Stern hoch über der neidischen »canaille« schwebte. Bei gewissen wichtigen gesellschaftlichen Ereignissen zu Hause zeigte sie sich manchmal in dieser Rolle. Ich sah die »hochvornehme Milady« einige Male in den ersten Wochen unserer Bekanntschaft. Später wurde aus ihr eine sehr pariserische »grande dame« des achtzehnten plus zwanzigsten Jahrhunderts.« (Uebersetzung von Herberth E. Herlitschka in A. Huxley, Meisternovellen. Manesse Bibliothek der Weltliteratur. 1951).
- 2 Ibid., p. 134. »Für ihn waren die Kleider Symbole, der sichtbare Ausdruck von Seelenzuständen. So schien ihm Graziase ein wenig exzentrische, sehr gewagte Eleganz das bezeichnende Symbol ihrer teuflischen Seele zu sein.«
- 101 1 Ibid., p. 142: Sie war eine anbetende, leidenschaftlich verliebte Grazia, eine durch die Liebe demütig gemachte, eine Grazia, für die das Modernsein und das Verkörpern der »grande dame« des achtzehnten Jahrhunderts und geistigen Mondänität plötzlich jede Bedeutung verloren hatten ... in Gegenwart dieser Liebe erschien ihr das neue Kleid wie die Tracht eines Clowns in der Kirche. Am nächsten Tag trug sie ein altes Kleid aus der Zeit vor Rodney — weißer Musselin mit schwarzen Tupfen; ganz und gar nicht auffallend, elegant oder exzentrisch. Ihre Seele hatte sich sozusagen ein zu ihr passendes Gewand gesucht.

Aber Kingham empfing sie, als hätte sie weder ihr Kleid noch ihre Seele gewechselt und wäre noch immer dieselbe Frau, deren Rolle sie alle diese Wochen gespielt hatte.«

- 102 1 M. Proust, *A la recherche du Temps perdu*, Le Temps retrouvé.
N.R.F., VIII, II, p. 88—89.
- 2 Ibid., p. 87.
- 3 Ibid., p. 110.
- 103 1 Ibid., p. 109—110.
- 2 HDV, I, 1458.
- 3 Proust, op. cit., p. 130.
- 4 Ibid., p. 85.
- 5 Ibid., p. 117.
- 104 1 Ibid., 13 («car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus»).
- 2 Proust, op. cit., Du côté de chez Guermantes, II, 72.
- 3 Id., VIII, II, pp. 256—259.
- 105 1 J. Bédier, *Les fabliaux*, Paris (1893¹), 1925⁴, p. 218.
- 2 E. Auerbach, *Mimesis, Dargestellte Wirklichkeit in der abendländi-
schen Literatur*, Bern, 1946.

V. BIBLIOGRAPHIE

1. Wichtigste Spezialbibliographien

- Baldensberger, F. Bibliography of comparative literature. Univ. of North- and W. Friederich Carolina, Chapel Hill, 1950.
- Bauerhorst, K. Bibliographie der Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur. Leipzig, 1933.
- Bossuat, R. Manuel bibliographique de la littérature française du moyen âge, Melun, 1951.
- Cabeen, D. C. A critical Bibliography of French Literature. Vol. I, Mediaeval Period, ed. U. T. Holmes, Syracuse Univ. Press, 1947,
- Colas, R. Bibliographie générale du costume et de la mode. 2 vol. Paris, 1933.
- Colle, D Bibliographie of Costume, Seattle, 1945; pp. II—81. M.schrift (Konnte nicht eingesehen werden.)
- Hiler, H. and M. Bibliography of Costume, ed. by H.G. Cushing, New York, 1939; pp. 914.
- Laver, J. Literature of fashion, Cambridge, 1947. Wichtig für einige frühe Essais über das Kleid.
- Rotunda, D, P. Motiv-Index of the Italian Novella in Prose. Indiana Univ. Publ., 1942.
- Thompson, Stith Motiv-Index of Folk-Literature. A classification of narrative elements. Indiana, 1932—36. Weitere bibl. Angaben.

2. Bibliographie der konsultierten Werke

- Axon, William The Legend of the Disguised Knight. Trans. Royal Soc. Lit. 9 (1870), 440—75. Legendensammlung chronologisch, unkritisch.
- Baehrens, C. E. The origin of the masque. Acad. proefschrift, Groeningen 1929, VIII—170. Wertvolle Einleitung über frühe Maskenspiele. Material für »Vorbilder« an diesen Festen.
- Barr, E. d. Y. A psychological analysis of fashion motivation, New York, 1934. (Konnte nicht eingesehen werden.)
- Barnstein, A. Die Darstellung der Verkleidungsspiele des ausgehenden Mittelalters, Würzburg, 1940, pp. 76 (Schäfer-, Minneburg- und Wildleutespiele. Ikonogr. Basis.
- Bartsch, K. Ueber Karl Meinet. Ein Beitrag zur Karlsage. Nürnberg, 1861, pp. 361.
- Bédier, J. Les Fabliaux, étude de littérature populaire et d'histoire littéraire. Paris, 1893 (1928⁵).

- Bédier, J. *Légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste.* Paris, 1908—13.
- Boas, G. *Essays on Primitivism and Related Ideas in the Middle Ages,* Baltimore, 1948.
- Bodensohn, H. *Die Festschilderungen in der mhd. Dichtung. Forsch. d. Spr. Dicht. Ed. J. Schwietering, Heft 9, 1936; pp. 104 (Keine Erwähnung der Verkleidungen).*
- Boeckel, Otto *Psychologie der Volksdichtung,* Berlin, 1913². — *Arbeit über das Lied.*
- Boehn, M. v. *Mode and Manners,* transl. by J. Joshua, London, 1932—35. 4 vol.
- Bourrilly, Jos. *Le costume en provence au moyen âge.* Marseille, 1929, pp. 151. — *Kostümgeschichtlich.*
- Bruce, J. D. *The Evolution of Arthurian Romance. From the Beginnings down to the Year 1300.* Göttingen-Baltimore, 1928.
- Buraud, G. *Les masques. Essai,* Paris, 1941, pp. 240. *Geistreicher Essai.*
- Cabassut, A. *Une dévotion médiévale peu connue: une dévotion à Jésus Notre Mère. Rev. d'Acét. Myst. 25 (1949), pp. 234—245. Bedeutung dieses Glaubens bei m. a. Mystikern.*
- Christiani, L. *Essai sur les origines du costume ecclésiastique. Orient. christ. per. 13 (1947), pp. 69—80.*
- Crawley, Ern. *Dress, Drinks and Drums. Further Studies of Savages and Sex. Ed. Theod. Bestermann, London, 1931; pp. X—274. Wertvolle Materialsammlung über Kleidersitten.*
- Curtius, E. R. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,* Bern, 1948.
- Daubert, P. *Du port illégal de costume et de décoration. Paris, Arthur Rousseau, 1904. Thèse. (Rein rechtliche Untersuchung, ohne allgemeine Bedeutung).*
- Delehaye, H. *Les légendes hagiographiques,* Bruxelles, 1927³.
- Deutschbein, M. *Studien zur Sagengeschichte Englands. I. Teil der Wikingersagen. Cöthen, 1906.*
- Doellinger, I. v. *Papstfabeln des Mittelalters, Stuttgart, 1890¹. Entscheidende Untersuchung über die Legende der Päpstin Johanna.*
- Eisler, R. *Weltenmantel und Himmelszelt. München, 1910, 2 Bd. Bedeutendes Material für die Wertung des Kleides in der Antike.*
- Enlart, Cam. *Costume. Manuel d'archéologie française. I, 3. Paris, 1916.*
- Faral, Edm. *Les jongleurs en France, Paris, 1910. in Bibl. de l'Ecole des Hautes Etudes.*
- id. *Les mimes français au XIIIe s. Paris, 1910.*
- id. *Recherches sur les sources latines des contes et des romans courtois du moyen âge. Paris, 1913.*

- Feeg, A. M. Das Motiv der Verwandlung. Diss. Prag, 1925. Konnte nicht eingesehen werden. Zsf. in Jb. d. Phil. Fak. d. Deutschen Univ. Prag 1925—26. — Ungenügend.
- Flügel, J. C. The Psychology of Clothes. The International Psychoanalytical Library ed. E. Jones, No. 18. London, 1950³. Standardwerk, Bibliographie.
- Frazer, Jam. The Golden Borough. New York, 1951³, 12 vol. Index.
- Freeburg, V. O. Disguise plots in Elisabethan Drama. A Study in Stage Tradition. New York, 1915; pp. VIII-241. Umfassende Darstellung der Verkleidungssituationen in den Dramen der Elisabethanischen Zeit.
- Fréjaville, G. Les travestis de Shakespeare, Paris, 1930, pp. 115. Ohne Tragweite.
- Gallo, Em. Il valore sociale dell'Abbigliamento, Torino, 1914, pp. 331. Ueberholt.
- Garma, A. The origin of clothes. Psychan. Quart. USA, 18 (1949), 173—190.
- Gaultier, J. de Le Bovarysme. Paris, 1902, pp. 316.
- Gilbert, O. P. Men in women guise, some historical instances of female impersonations. Trs. from French by R. B. Douglas, London, 1926, XV—284. Romantisierte Darstellungen. Wertlos.
- Goddard, E. R. Women's costume in french texts of the eleventh and twelfth cent. Paris, Baltimore, 1927, pp. 265. Bibliographie!
- Grandjean, Suz. Le costume féminin en France depuis le milieu du XIIe s. jusqu'à la mort de Charles VI (1150—1422). Thèse Ec. des Chartes. Zsf. in Pos. Ec. Chartes, 1941, pp. 61—69. Archäologisch. Kurzer Abschnitt über die Verkleidung.
- Griaule, M. Masques dogons, Paris, Inst. d'Ethnologie, 1938, pp. VIII—896. Grundlegende Arbeit für die Bedeutung der Maske bei den Dogons.
- Hirschfeld, M. Die Transvestiten. Eine Untersuchung über den erotischen Verkleidungstrieb mit umfangreichem casuistischem und historischem Material. Leipzig. 1925²; pp. 562. Standardwerk.
- Holtmont, Alfred Die Hosenrolle. Variationen über das Thema: das Weib als Mann. München, 1925; pp. 248. — Causerie.
- Huizinga, J. Herbst des Mittelalters. Studien über die Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrh. in Frankreich und den Niederlanden. München, 1928, pp. 358.
- Huizinga, J. Homo ludens. Versuch der Bestimmung des Spielelementes in der Kultur. Amsterdam, 1939, pp. 345.
- Jenny, J. J. Vom Sinn der Kleidung, Ciba-Ztsch. 8 (1943), No. 87, pp. 3034—3039. Allgemein.
- Jolles, André Die literarischen Travestien. Ritter, Hirt und Schelm. Blätter für deutsche Philosophie 6 (1932/33) pp. 281—294.

- Leppmann, F. Verkleidung, Incognito und Mystifikation in Goethes Leben. Voss. Zt. 1912. Sonnt. b. No. 11, pp. 84—86.
- Losch, F. Die Brautwerbungssagen der dt. Spielmannsdichtung, Diss. München, 1928.
- Lubac, H. de La rencontre du superadditum et du supernaturale dans la théologie médiévale. R. moyen âge latin 1 (1945), 27—34.
- Mac Culloch, P. The Childhood of fiction. A Study of folktale and primitive thought, London, 1905.
- Masson, Agn. Le travestissement. Essai de psychopathologie sexuelle. Paris, 1935, pp. 141. Ergänzungen zu Hirschfeld.
- Mauss, Marcel Sociologie et Anthropologie, Paris, 1950, pp. 389 (Aufsatzsammlung).
- Meyersohn, I. Les fonctions psychologiques et les œuvres, Paris, 1948, pp. 223 (Thèse).
- Murphy, J. The development individuality in ancient civilization Mélanges F. Cumont II, pp. 867—883 (1936).
- Obenauer, J. K. Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur. München, 1933. Kap. über die Welt als Bühne.
- Peterson, E. Pour une théologie du vêtement Trad. M. J. Gonar, O.P., Lyon, 1943, pp. 23.
- id. La théologie du vêtement. Rythmes du monde, 1946, No. 4. pp. 3—9.
- Peuckert, W. E. Geheimkulte, Heidelberg, 1951, pp. 664. Kap. über Werwölfe und Werfuchse, Berseker.
- Potter, M. A. Sohrab and Rustem. The epic Theme of a combat between father and son. London, 1902, pp. 234.
- Quicherat, J. Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIIIe s. Paris, 1875, pp. 630. Standardwerk.
- Roettger, H. Ein Motiv: Der heimkehrende Gatte und sein Weib in der Literatur seit 1890. Diss. Bonn. Msch.ms nicht erhältlich.
- Rohlf, G. Zum Verwandlungsmotiv im Volkslied, AnS 168 (1935), pp. 69—75.
- Schlossmann, S. Persona und »Prosopon« in Recht und christlichem Dogma. Kiel-Leipzig 1905, pp. 128.
- Schurtz, Heinr. Grundzüge einer Philosophie der Tracht, Stuttgart, 1891, pp. 136. Ueberholt.
- Schneider, P. Pascals Plaisante Justice, Arch. f. Rechts- und Soz.phil., 39 (1950), pp. 79—89.
- Schulz, E. Das Verkleidungsmotiv bei Shakespeare mit Untersuchung der Quellen. Diss. Halle, 1904. — Durch Freiburg überholt.

- Settegast, F. Die Odyssee oder die Sage des heimkehrenden Gatten als Quelle m. a. Dichtungen. ZrP 39 (1919), pp. 266—329.
- Seznec, J. La survivance des dieux antiques. London, 1939; pp. 372.
- Soederhjelm W. La nouvelle française au XVe s. Paris, 1910, pp. 237.
- Souriau, E. Les deux cent mille situations dramatiques, Paris, 1950, pp. 282.
- Splettstoesser, W. Der heimkehrende Gatte und sein Weib in der Weltliteratur. Literatur-hist. Untersuchung. Berlin, 1899, pp. 96. Sehr allgemein.
- Tatlock, J. S. P. The legendary History of Britain. Geoffrey of Mommouth. Historia Regum Britanniae and its early vernacular versions. Berkeley, 1950, pp. XI—545.
- Webb, W. M. The heritage of dress. London, 1912. — Verwandlungen des Kleides.
- Züge, K. Das Verkleidungsmotiv in den englisch-schottischen Volksballaden. Diss. Halle, 1908, pp. 73.

LEBENS LAUF

Ich wurde am 3. Oktober 1925 in Zürich geboren, als Sohn des Dr. med. W. Deuchler und der Mathilde Schmid. Meine Schulen besuchte ich alle in Zürich und bestand im Herbst 1944 die Maturität (Typus B). Nach einem Jahr naturwissenschaftlicher Studien an der ETH wandte ich mich dem Studium der Romanistik, der Geschichte und der Philosophie zu. Ich studierte bei den Herren Prof. H. Barth, M. Beck, J. Jud, Fritz Medicus, E. Meyer, L. v. Muralt, Th. Spoerri und A. Steiger, denen ich an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aussprechen möchte und insbesondere Hr. Prof. R. R. Bezzola. — In den erwähnten Studienfächern legte ich im Februar 1953 meine Schlußprüfungen (Diplom für das höhere Lehramt und Doktorat) ab.

7. Februar 1954.

V. Lunin.

